الفضاء المسرحي

بين النص الاجتماعي والاقتصاد الدرامي

الفضاء المسرحي

بين النص الاجتماعي والاقتصاد الدرامي

....

The Theatrical Space

A Study On Semiotics

....

د . أكرم اليوسف

الفضاء المسرحي

بين النص الاجتماعي والاقتصاد الدرامي

تأليف: د. أكرم اليوسف

الطبعة الأولى:2010 .

عدد النسخ: 1000 نسخة.

الترقيم الدولي : 978-9933-410-92-6

جميع العمليات الفنية والطباعية تمت في:

دار مؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع

يطلب الكتاب على العنوان التالي:

دار مؤسسة رسلان

للطباعة والنشر والتوزيع

سوريا ـ دمشق ـ جرمانا

هاتف: 0963 11 5627060

تلفاكس: 0963 11 5632860

ص. ب: 259 جرمانا

مقدمة

كان باسكال على حق عندما كتب "إن آخر ما يجده المؤلف، هو أن يعرف الشيء الذي يجب وضعه في المقدمة". ومع ذلك يمكن أن نضيف إلى هذه العبارة العميقة، أن أصعب ما يواجهه الدارس أو الباحث، هو اختيار المادة التي سيخضعها للبحث ووجهة النظر التي سينطلق منها، إضافة إلى الصعوبات الأخرى التي تقف في طريق إنجازه للبحث.

لم تكن محاولتي البحث في "سيمياء الفضاء المسرحي والتواصل" نتاج قرار آني. فمنذ زمن وأنا أتابع الأخبار والنشاطات والتجارب التي يقوم بها مسرحيون كبار في العالم على هذا الحيز الاستثنائي الذي يسميه بيتر بروك "الفضاء الفارغ"، وكانت موضوعة "الفضاء المسرحي" تثير اهتمامي وفضولي، ليس من كونه الفضاء الذي يوحد ما بين الممثلين والمتفرجين في علاقة حية "نحن /الآن/ هنا" فحسب، بل وكذلك آلية تشكيل هذا الفضاء التخيلي والمرئي دراميا ومسرحياً. كما كنت مهتماً بأي دراسة تبحث في جدلية العلاقة التي تربط بين الفضاء المسرحي "بنية ومعماراً" وبين الجانب الأيديولوجي لهذه العلاقة منذ المسرح بمفهومه الأسطوري فالملحمي البريشتي وانتهاء بما تسمى اليوم لتجارب "البيئوية" في منحاها الديمقراطي. والتي تفجرت بشكل خاص مع أنطونان آرتو ومسرحه الطقسي، وبلغت ذروتها مع انتفاضة الطلاب في فرنسا عام 1968، والتي وجدت صداها الأوسع في التجارب المسرحية الأمريكية الحديثة كرد فعل على حرب الفيتنام، في نفس الفترة تقريباً، وانشغال هذه التجارب بموضوعة الفضاء المسرحي

بشكل خاص، وربطه بموضوعة التمرد على السياسة والمجتمع والتمييز العنصري والطبقي.

خلال دراستي للفضاء المسرحي، باعتباره حقلاً مسرحياً واجتماعياً غنياً ومفتوح الآفاق. وجدت نفسي غارقا في كم لا يحصى من الكتب والدراسات الأوروبية، والعربية المترجمة، لكن أغلب تلك الدراسات عملت على تناول "المكان" المسرحي "وليس الفضاء" وذلك من خلال البحث في تطور المنصات المسرحية، والأشكال المعمارية للمسرح والصالات والتقنيات والآلات والأغراض المستخدمة في بناء الديكور من لوحات مرسومة وفق مبدأ المنظور، وألوان وإضاءة وأزياء... الخ. ووجدت دراسات كثيرة تتناول جانب العلاقة ما بين المتفرجين والممثلين وتداخل أو انفصال هذين "المكانين".

هذا المجال لم يتجاوز الجانب السردي الوصفي ـ التاريخي لهذه التطورات التقنية والمعمارية، وفي أحسن الحالات معالجتها من الجانب السوسيولوجي. الأمر الذي جعلني أتردد في اختيار موضوعة الفضاء المسرحي، كمادة للبحث، لأنني مهما حاولت فلن أضيف شيئاً جديداً في هذا الأمر، وفقاً للمنهج السابق، ولكنني سرعان ما غيرت رأيي في ذلك، بعد أن اطلعت على بعض الأبحاث والكتب السيميائية التي عملت على تطبيق السيمياء في مجالات أخرى غير لغوية، وخصوصاً ما قدمه بعض المنظّرين في حلقة براغ عام 1931. عندما درسوا صفات العلامات وخصائصها في المسرح. وقد لاحظت مدى الاهتمام الكبير من قبل الألسنية البنيوية والسيميائية بموضوعات مثل الزمن الدرامي والوظائف الدرامية والفواعل "الشخصيات" والعوالم الدرامية وتشكيلها. ولاحظت أيضاً الاهتمام الواسع بالفضاء الروائي والفضاء الشعري إلا أن الاهتمام السيميائي كان نادراً ومشتتاً فيما يتعلق بالفضاء الدرامي والمسرحي. وربما يعود ذلك إلى طبيعة المادة المدروسة وازدواجية خطابها "خطاب النص وخطاب العرض" وعدم قابليتها للتكرار الحرفي في الأماكن والأزمنة والمجتمعات المتغايرة، وكذلك نتيجة وجود

أنساق علامات متعددة تشكل هذا الفضاء. إن هذا الغياب في معالجة الفضاء المسرحي دفعني إلى اختيار هذا الموضوع الصعب، وقد شجعني في هذا الاختيار أنني لاحظت، في نفس الوقت، قيام علماء البنيوية السيميائية، والأنثروبولوجية والبنيوية، وعلماء التواصل الحديث بدراسات سيميائية تطبيقية على حقول معرفة إنسانية، لم يسبق ارتيادها مثل فعل رولان بارت في "نظام الموضة" ويوري لوتمان في "سيميائية الفيلم السينمائي" ومثلما فعل ميشيل فوكو في "ولادة السجن" وأمبرتو إيكو في دراساته على شخصية "شرلوك هولمز" البوليسية وأبحاث إدوارد هال وإدوارد سابير في سيمياء الفضاء "المكاني" الاجتماعي ودلالاته.

لقد رأيت في هذا المنهج السيميائي التطبيقي ونجاح نتائجه، نموذجاً يحتذى في محاولة مقاربة دراسة سيميائية تطبيقية للفضاء المسرحي، تعتمد السيمياء ومصطلحاتها المستعارة من ميادين أخرى، مع إدراكي لمدى المخاطرة بالنجاح أو الفشل في هذا المجال، وخصوصاً أن هذا التطبيق يحتاج إلى اطلاع واسع، ودراسات معمقة لمختلف أنواع "المناهج" السيميائية التي لا تكف عن التفاعل والتطور حتى الآن.إن هذا يقودني للإشارة إلى مدى الصعوبات الكبيرة التي عانيتها في سبيل وضع بحث يمتلك حداً مقبولاً من المقومات العلمية والمنطقية، ويسعى قدر الإمكان إلى مقاربة النتائج على الصعيد المسرحي البراغماتي. وأول هذه الصعوبات كانت في جمع المادة الأساسية للبحث حيث تندر المراجع أو المصادر البحثية العربية أو حتى مترجمة إلى العربية تتعلق في هذا الموضوع وفوق ذلك، لم توفر المصادر الأجنبية لي مادة واضحة ومعمقة عن "الفضاء المسرحي" إذ أن هذه المصادر ذاتها لم تُعنَ بدراسة الفضاء المسرحي بقدر ما اعتنت بدراسة مكونات أخرى للمسرح كالحوار والشخصيات والزمن...

إن غياب المصادر، عربية كانت أم أجنبية، دفعني إلى البحث عن آلية تشكل الفضاء المسرحي في كتب علم الاجتماع والفلسفة، وحتى في كتب الرياضيات، والاعتماد على إجراء مقارنة مع الكتب والدراسات التي تتحدث عن

الفضاء الروائي، وقد أخذ مني هذا الأمر وقتاً وجهداً كبيرين، خصوصاً اضطراري لترجمة نصوص كثيرة غير متوفرة باللغة العربية. أما الصعوبة الثانية فهي تتجلى في غياب مصطلحات عربية موحدة تقابل المصطلحات الأجنبية، وهذا ما كان يوقعني في إرباكات كثيرة، جعلتني أضطر لقراءة عدد كبير من النصوص المتشابهة في سبيل الوصول إلى استخدام المصطلح نفسه في كل مرة، وأرجو أن أكون قد وفقت في ذلك أو تجنبّت على الأقل الوقوع في أخطاء كبيرة، ذلك أن أي خطأ في استخدام مصطلح ما سيقود لاختلافات منهجية جذرية.

في إنجاز هذا البحث قدم المساعدة لي أصدقاء كثيرون وذلك من خلال ترجمة النصوص عن الفرنسية، أو من خلال مراجعة نصوص أخرى أخذتها عن الإنكليزية، ولهم جزيل شكري وامتناني . أما إذا ما كان هناك تعقيد أو عدم اكتمال أو خطأ في معالجة أية فقرة أو مادة في هذا البحث، فإلي وحدي يعود ذلك.

أكرم محمد اليوسف

مدخل إلى منهج البحث

ليست نظرية الدلالة، أو العلامة أو السيمياء **Semiotics** بالنظرية الجديدة، إن وراءها جذوراً فلسفية عميقة، فقد ظهرت عند أفلاطون وخاصة في الحوار الذي يحمل عنوان **Cratyle**، وكذلك عند أرسطو الذي اهتم بغائية اللغة في كتابه "البلاغة" وحاول التقريب ما بين مفهوم العلاقة والرمز، وبلغت النظرية شأواً عظيماً عند القديس أوغسطين **S.Augustin** الذي أكد في مفهومه عن العلاقة بين الدال والمدلول، على البعد التواصلي للإشارة، حيث قال: "إن ما يحدو بالمتكلم إلى الدلالة، أي إلى استعمال الإشارات، هو إظهار ما يدور في ذهنه، ونقله إلى ذهن شخص آخر"(1). وكان أوغسطين قد أخذ هذا المفهوم عن الفلاسفة الرواقيين، الذين أجروا التصنيف المثلث لما يسمى اليوم "التعبير- المحتوى - المرجع"، ثم بدأت هذه المفاهيم تظهر بشكل متفرق في عصور لاحقة، كما في الكتب "السكولاتية" **Scholastic** في القرون الوسطى، وعبر العقلانية والتجريبية في فلسفة القرنين السابع عشر والثامن عشر (مرحلة الازدهار)، كما في مدرسة بور رويال، ليبتنز، لوك، هيوم. إلا أن السيمياء لم تصبح مادة علم قائم بذاته إلا بعد مجيء الفيلسوف الأميركي تشارلز ساندرز بيرس **Ch.S.Pierce** واللساني السويسري فريناد دو سوسور **F.de. Saussure**.

اتخذت نظرية السيمياء أسماءها من جملة النتاج المعاصرة في حقول العلوم الإنسانية مع موجة البنيوية في الثلاثينات والأربعينات من القرن الماضي. وترددت عبر كتب ودراسات، تحدث بعضها صريحاً عن محاولة إنشاء علم خاص بالعلامات، وأوردتها نصوص أخرى، كما لو أنها علم محدد له تعريفاته

وقوانينه، ولعلّ أبرز ما كتب في هذا الموضوع لا يستطيع مع ذلك أن يدّعي الإحاطة الكاملة بهذا الحقل الذي فتح، ولن تكون ـ على ما يبدو ـ له حدود معروفة عما قريب.غير أن ما يلفت الانتباه في هذا الحقل، الإمكانيات الكثيرة التي تتيحها تطبيقاته المنهجية على الخطابات الأدبية والفلسفية والاجتماعية والفنية. من هذه الناحية تبدو السيمياء أنها مثيرة لمناهج أكثر منها كموضوع أو منهج مكتمل الأسس، وعملها ـ كما حددته جوليا كريستيفا **J. Kristeva** هو " تقعيد وإنتاج نماذج"(2). أي أنها تعمل على إعداد أنظمة شكلية تكون بنيتها مُشاكله أو مُماثلة لبنية نظام آخر "النظام المدروس"، مما يتيح لنا الكلام على مستوى سيميائي، هو مستوى "تقعيد" الأنظمة الدالة. وهكذا لا تستطيع السيميائية أن تتجمد كعلم، ولا حتى كالعلم، إنها طريق بحثي مفتوح، ونقد دائم يحيل إلى ذاته، أي أنها تقوم بنقد ذاتي، دون أن تتحول إلى مذهب،كما أن الأهمية المميزة للسيمياء، أنها لدى تطبيقها على حقل ما لا تتوقف عن تفكيك بنيته، ولكنها عندما تنجح في هذه المهمة وتكشف مدلوله، تتغير علاقته بالوعي، يصبح خطاباً آخر بمستويات من الدلالات ذات أنساق متناظرة، تضفي على منظر الخطاب عمقاً استراتيجياً جديداً، ولذلك فإن البحث في علم الدلالة يحتاج دوماً إلى ممارسة التنظير عبر الخطابات والنصوص والعروض، التي يتم تطبيق المناهج السيميائية عليها، لأن هذا التطبيق ذاته لا يبرهن على نجوع المنهج فحسب، وإنما يطوره في علاقة أخذ وعطاء متبادلة.إن خصب السيمياء حقق شبكية التداخل المنهجي بين العلوم الإنسانية، وجعلها تعكس بعضها على بعض، بحيث أن دراسة بنية لغة شعب ابتدائي، قد تؤثر في علم اجتماعي أو نفسي أو حتى اقتصادي وغني عن البيان أن تقدم العلوم الإنسانية لا يزال مرتبطاً إلى ما لا نهاية بالكشوف المنهجية، واستنباط أجهزة الإنتاج المعرفية لموضوع البحث، وللخطاب العلمي المفسّر للموضوع في وقت واحد.

إن ما بين نظرية المعرفة، ذات الصلة العضوية مع تراث الفلسفة، وبين الالتحاق بالبحث المعرفي المختبري "الإبستمولوجيا" **Epistemology** ثمة من تداخلات فتتقدم السيمياء لتلغي الحدود بين الحقول المعرفية، وتتوجه نحو النظر إلى العالم باعتباره "إمبراطورية العلامات"(3) والرموز المحتاجة باستمرار إلى تفسير وقراءة، وكما قال سوسور معرفاً الدلالة "بأنها العلم الذي يدرس حياة العلامات في إطار الحياة الاجتماعية"(4) اعتبر رولان بارت **R. Barthes** أن هذه العلامات تشمل كل شيء من المدينة والحدائق والكتابة، إلى الطعام والمصارعة والرسم وأهداب العيون"(9) . ورغم أن السيمياء خاضت تجارب واسعة في مختلف ميادين العلوم الإنسانية، وخصوصاً في مجال الشعر والرواية والأساطير، إلا أن اهتمامها بالمسرح والدراما كان أقل بكثير، على الرغم من غنى الاتصال المسرحي لجهة كونه مجال استقصاء سيميائي محتمل وفريد.ويعود الفضل إلى أول اهتمام بالمسرح والدراما إلى "مدرسة براغ" **The Prague School** اعتباراً من 1931، وبشكل محدد للدراستين الهامتين اللتين قدمها كل من اوتاكازريش **O. Zich** بعنوان "علم جمال الفن والدراما"، ويان موكاروفسكي **J.Mukarovsky**" محاولة تحليل بنيوي لظاهرة الممثل". لقد كان لهاتين الدراستين دور كبير في طرح الأسس التي سوف ينبني عليها أغنى متن لنظرية درامية ومسرحية معاصرة، التي أخرجت "الشعرية الدرامية" من ميدان النقد الأدبي الذي ألحقت به، منذ أن كتب أرسطو "فن الشعر" **Poetic**. ولسنوات عديدة، تم تطبيق تعريف سوسور للعلامة، من قبل موكاروفسكي "النص / الدال. والموضوع الجمالي / المدلول"(5)، ثم تولى بوغاتيريف **P.Bogatyrev**، وهو عضو سابق في جماعة الشكلانيين الروس، مهمة تخطيط المبادئ الأولية لـ التسويم المسرحي **Semiotics Theatrical**. وكان لدراسته في "المسرح الشعبي" أثرها الهام الحقيقي، ولا سيما عندما طرح المقولة التي ترى بأن المسرح "يحول جذرياً جميع الأشياء والأجسام التي تتعين فيه، وذلك بمنحها قوة فائقة على الدّل تفتقر إليها - أو تكون أقل وضوحاً - في وظيفتها الاجتماعية العادية"(6)، وكان

ذلك بمثابة بيان لحلقة براغ. ثم عبر جيري فلتروسكي **J.veltrusky** عن أهمية عملية السميأة المسرحية **Semoilistion** "أي إخضاع الموضوع لعلم السيمياء" بقوله بالوحدة الدينامية لمجموعة كاملة من العلامات، تتحكم فيها على الدوام شبكة من المعاني الأولية والثانوية، ترجع إلى الوحدات الثقافية والاجتماعية والنفسية والاقتصادية.. الخ عبر عملية "ترميز" **Coding** مركزّة (7). فيما بعد أشار بارت إلى أن المسرح هو مرسل كثيف لعدد كبير من العلامات تعمل معاً بانتظام مرن(8). وبهذا الشكل يكون فن المسرح موضوعاً خصباً للدراسات السيميائية.

رغم الاهتمام الواسع بتطبيق السيمياء على المسرح اليوم، إلا أن الأمر لم يصل إلى حد الوصول إلى "علم دلالة المسرح" كما حصل مع اللغة والأدب، وبقي الأمر محصوراً بما يسمى "علم الدلالة في المسرح" ، بمعنى تطبيق السيمياء الألسنية لتحليل وتفسير النص والتمثيل المسرحيين، بحيث تعنى هذه الطريقة بالانتظام الشكلي أو الشكلاني الظاهري - للنص المسرحي والمشهد المسرحي - وبالانتظام الباطني الداخلي للأنساق الدالة التي يتألف منها ويتكون كل من النص المسرحي والمشهد المسرحي، وتعنى أيضاً بدينامية تطور سياق المعنى ومدلول اللفظ والتعبير. كما أخذ هذا الاهتمام بالتزايد مؤخراً، بعد أن تم التخلي عن النظرية البنيوية التي ترى في النص "حلقة مغلقة على نفسها"، وبدأت اللسانيات في استبدال الجملة بالنص،وتطوير براغماتية "أفعال اللغة" **Speech Acts** وبشكل خاص على يد فيلسوف أوكسفورد جون أوستن **J. Austin**، كما جددت الأنثروبولوجيا الاجتماعية مسألة الفاعل والأدوار والمؤسسات الاجتماعية، إضافة إلى ما فرضته السيبرنتيكية **Cybernetic**, ونظرية الإعلام من مفاهيم جديدة في عملية الاتصال **Communication**.

ولقد اهتمت هذه الدراسات السيميائية الحديثة بشكل خاص في منطق الأحداث الدرامية "فان ديك **V.Dijk**"، ووظائف الشخصيات "إيتيان سوريو

E.Soyriau"، وأفعال الكلام "جون أوستن"، وزمن الخطاب "جيرار جينيت **J.Genette**"، و الزّي المسرحي "رولان بارت"، إلا أنها لم تقارب حتى الآن أية نظرية للفضاء المكاني المسرحي. ورغم ما تحظى به مقولة " الفضاء" من أهمية فما يزال الغموض يكتنفها ، وتستعمل بعض المقاربات السيميائية هذه المفردة دون أن يفضي ذلك إلا إلى المزيد من التساؤل والغموض، مع الإشارة إلى أنه يوجد فقط، مسار للبحث ذو منحى جانبي، غير واضح تماماً. وقد مثّل هذا الاتجاه الأكثر حيوية غاستون باشلار **G.Bachlarde** الذي طبق المنهج الظاهراتي **Phenomenology** لدراسة القيم الرمزية المرتبطة بالأماكن المتخيلة والمعاشة في اللاشعور، سواء في البيوت المغلقة أو القبو أو العليّة وغيرها في كتابه "شعرية المكان"(9).

ولقد تضافرت بعض الدراسات السيميائية، والأبحاث البروكسيمية **(Proxemics)**(10) "العلامات البونية" التي بلورها العالم الأمريكي إدوارد هال **E.T. Hall** ،وكذلك الدراسات الكينزية (11) **Kinesics** وخصوصاً التي قام بها عالم الانثربولوجية الأمريكي راي بيردويستل **R.Birdwhistell** على معالجة مسائل استخدام الفضاء، وكذلك استثمار الحركة الجسدية كتبلور خاص للثقافة، ودلت على أن الفضاء "المكاني" مكوّن أساسي من مكونات الخطاب المسرحي الذي يتولى صياغة الجانب المعرفي الموازي للجانب الذرائعي، وبالتالي فإن الفضاء المسرحي هو حقل معرفي هام يهدف إلى تحليل مواضع الذوات والأطر المكانية للمواضيع، لا بقصد ابراز المواصفات وإنما بهدف استغلال الفضاء لإنتاج معنى وخبرة جمالية. ويفضي بنا ذلك إلى طرح إشكالية اللغة التي تعتمد المقولات الفضائية، ولكن لتحيل إلى شيء آخر غير الفضاء .. إلى كالأيدلوجيا مثلاً.يتعذّر علينا الآن تحديد إطار الوحدات والعمليات والمكونات التي تشارك في صياغة الخطاب الفضائي للمسرح. لأن هذا الأمر ما زال في طور النشوء والاقتراحات. كما لا يمكن إيجاد وحدات فضائية صغرى مشابهة للشُّكيل **Morpheme** أو

التصويت **Phoneme** ... وغيرها في الألسنية. وحتى أنه لا يمكن الاستفادة من طريقة البث السكوني للحركة أو للصور بتثبيت الأطوار المتتالية المنفصلة لموضوع متحرك، والتي يترجمها تحديق الناظر إلى حركة، كما يحدث في الصور واللوحات المستقبلية(13).

إزاء ذلك لا يبقى أمامنا سوى أن نقوم عبر عملية تفكيك وتركيب **Deconstruction** لأنساق الفضاء المسرحي السمعية والبصرية، المساهمة في إنشائه: موسيقى، ديكور، ماكياج، ملابس، إضاءة، أغراض... الخ..، وهي تتطلب ـ فيما يخص العلاقات التي تربط بينها ـ المزيد من البحوث المستفيضة، كما يمكن استثمار بعض التجارب والآراء والاقتراحات المبثوثة هنا وهناك، للوصول إلى نتائج محددة فيما يتعلق بهذه الموضوعة المعقدة. إن هذه الدراسة لا تعدو أن تكون أكثر من مقاربة بحثية سيميائية، تسعى إلى تطبيق وإنتاج بعض الدلالات فيما يتعلق باللغة الفضائية في المسرح. أما من حيث المادة المدروسة، فيمكن القول بأنه تم تعريف المسرح في جوهره، وحتى الآن، بأنه "فضاء فارغ"(14) في المقام الأول، وهو معد لأن يمتلئ بالقوة سمعياً وبصرياً، أو بتعبير لوب فيجا: ما هو إلا "ثلاثة ألواح من الخشب وشخصيتان وانفعال جامح"(15) وقد أشار غروتوفسكي **Grotowsky** في نظريته عن المسرح "المسرح الفقير" إلى أنه يمكن الاستغناء عن كل عناصر المسرح الأخرى، كالإضاءة والموسيقى والماكياج والملابس والمناظر المسرحية.. بل يمكن الاستغناء أيضاً عن مكان خاص للتمثيل منفصل عن مكان الجمهور، ولكنه لا يمكن أن يوجد المسرح بدون العلاقة الوجدانية والإدراكية المباشرة، وعلاقة التواصل الحي بين الممثل والجمهور(16) وبهذا يكون الفضاء المسرحي المكون الأساسي الثالث بعد الممثل والمتفرجين.

لقد عملت في هذا الكتاب على معالجة موضوعة الفضاء المسرحي في حدّيه الأقصى والأدنى، أي المسرح "الشامل" وفق مفهوم ريتشارد فاغنر

R.Wagner(17) أو "الغني" بتعبير غروتوفسكي (18)، أي ذلك النوع من المسرح الذي يستخدم مختلف أنساق الفنون الأخرى بشكل متوازٍ أو شبكي، والذي ما يزال يسيطر بنسبة عالية على مسارحنا اليوم، وصولاً إلى دراسة المسرح الفقير" في أقصى حالاته الأخرى "ممثل ومتفرجين" فقط. حيث يعتبر الممثل في هذا النوع حامل ـ أنساق العلامات كلها في العرض المسرحي. كما قمت بدراسة دلالات ذلك الاختلاف ومرجعيته الثقافية والاجتماعية والإيديولوجية، وقد ساعدني في ذلك إطلاعي على علم البروكسيميا بلغته الأم "الإنكليزية" من خلال كتاب إدوارد هال الهام ـ وعنوانه "اللغة الصامتة" **The Silent Language**، وهذا العلم يطرح الفضاء المكاني باعتباره "سلوكاً مكانياً للأشخاص، ناتجاً من اللاشعور، عن وضع ثقافي، بمعنى التفاعل المتبادل **Interaction** ، بين أشخاص يقومون بسلوك ما، ويتواصلون فيما بينهم، ليس فقط بواسطة اللغة، بل كذلك بواسطة جميع حواسهم وأجسادهم بطريقة بنيوية ومنظمة.."(19) ومثل هذا الاستخدام أتاح لي إمكانية الانتقال من الدراسة السيميائية للفضاء المسرحي، إلى دراسة هذا الفضاء كنسق اتصال وتواصل بين المرسل " العرض المسرحي ككل" وبين المتفرج (المستقبل) كقضية جدلية تحتضن مرور النشاط بين الانتاج والتلقي، عبر وساطة هذا الفضاء وتصادف عنصرين هامين فيه وهما: "أفق التوقعات" أو (الرامزة **Code** الأولية) التي يستدعيها العرض، و "أفق التجربة" أو "الرامزة الثانوية" التي يلحُّ عليها المتفرج (المتلقي)، و توجهت في الحديث نحو التجارب "البيئوية" في منحاها الديمقراطي والتي حاولت استبدال "المكان الاستثنائي" **special place** الخاص بالمسرح الإيهامي بالفضاء الناشئ **founded place**غير الشكلي تماماً، والذي يتألف من حيز مرتجل، بشكل عام، للعرض يتجلى في كونه كذلك " وليس كصورة يتعذر مسّها" ـ كما يقول ريتشارد شِشنر **(R.Schechner) (21)**، وكذلك تحدثت عن "المسرح المغلق" ـ مسرح العلبة الإيطالية ـ ،كمسرح "سلطوي" تمتلكه الطبقة المسيطرة التي تقوم على رعايته في كل مكان.

ثمة مشكلة تواجه الباحث في هذه الدراسة، وهي مشكلة مطروحة على السيمياء كعلم، وناتجة عن "ازدواجية الخطاب المسرحي"❖ (النص المكتوب والنص المخرج) وخصوصاً في تطبيقاته المسرحية وعملية الانتقال من النص إلى العرض، وما ينتج عنه من مفارقات. وهذه المشكلة تتعلق أيضاً بالفضاء الخاص بالنص المكتوب والفضاء الخاص بالعرض المسرحي. إن التساؤل ما يزال قائماً حتى اليوم، ولم يحسم بعد، فيما إذا كان هذان النوعان من البنية النصية ينتميان إلى حقل الاستقصاء نفسه، وهل للنص المسرحي صلة منطقية فعلا بسيمياء العرض المسرحي، وفيما لو كان من الممكن اعتبار سيمياء المسرح والدراما مشروعاً واحداً متكاملاً، أو هما فرعان منفصلين تماماً؟ وهل هناك إمكانية في أن " نعيد كتابة فن الشعر الأرسطوي النوع، في لغة سيميائية تعنى بجميع المبادئ الاتصالية والتمثيلية والمنطقية والتخيلية واللسانية والبنيوية في المسرح والدراما، ولذلك فقد أثرت إفراد فقرات خاصة من هذه الدراسة لدراسة الفضاء النصي، مستخدماً مصطلح إيلام نفسه بهذا الخصوص وهو "الفضاء الدرامي" الذي يقابله "الفضاء المسرحي" وهو الفضاء في العرض المسرحي، وذلك في محاولة لجعل هذا الكتاب كاملاً ما أمكنني.أما من حيث الاقتباسات والاستشهادات والأمثلة، فقد أخذتها من مصدرين هما حصراً من المسرح المعاصر:

- **المصدر الأول** (يتعلق بالفضاء الدرامي): مسرحيات عالمية معروفة أجريت عليها دراسات متنوعة.

- **المصدر الثاني:** (يتعلق بالعروض والفضاء المسرحي): فقد أخذتها من عروض تشكل محطات في تاريخ الإخراج المسرحي، وسُجلّت كذلك في كتب ودراسات معروفة عالمياً.

وأخيراً لا بد من التنويه إلى أنني استثنيت من هذه الدراسة مسرح الشرق الأقصى "كأوبرا بكين ومسرح (الكابوكي والنو)اليابانيين، ومسرح كاتاكالي الهندي" رغم أهمية هذا المسرح الفائقة، ويعود السبب في ذلك إلى

الاختلاف الجذري في بنية هذا المسرح من الناحية السيميائية عن بنية المسرح الغربي الأوروبي، فهو مسرح شديد الترميز، ويعتمد بشكل قوي جداً على قوة الاتفاقات الدلالية المعمول بها، وعلى التطابق الكبير ما بين الدلالات الحقيقية للعلامة والدلالات بالتضمّن، وبالتالي فإن دراسته السيميائية تتخذ منحى آخر غير منحى هذه الدراسة.

الهوامش :

(1) الإشارة، الجذور الفلسفية. ص 44

(2) السيمياء علم نقدي. ص 26

(3) وهو نفس عنوان الكتاب الذي ألفه بارت عندما زار اليابان **Lempire des Singes**

(4) السيمياء. ص 5

(5) طيبولوجيا الخطابات البشرية. ص 54

(6) المظاهر النوعية للتلقي. ص 126

(7) سيمياء المسرح... ص 14

(8) المرجع السابق. ص 16

(9) مقالات نقدية في المسرح. ص 27

(10) السيميائية علم نقدي. ص 27

(11) جماليات المكان: ص 17. 34

(❖) **Proxemics** ترجمت على أنها "علم المكان" ولكنه تعريف غير دقيق. يمكن القول أنه علم المسافة بين شخصين أو أكثر، ومنه استعمال كلمة " البونية" ويفضل استخدام كلمة البروكسيميا.

(12) مدخل إلى نظرية السرد عند غريماس. ص 36

(13) السيميائية علم نقدي ص 27

(14) **Semiotic of Arts P 60**

(15) المساحة الفارغة. ج1. ص 62

(16) حول التقاليد المسرحية. ص 67

(17) موسوعة الموسيقى فاجنر. ص 217

(18) المسرح الفقير. ص 17

(19) **The Silient Language – P 120**

(20) سيمياء المسرح. ص 108

(21) نفس المرجع ص 109

(❖) اقصد بازدواجية الخطاب المسرحي هنا، خطاب النص " اللغوي" وخطاب العرض المادي، واستثني. مؤقتاً الحديث عن ازدواجية الخطاب المسرحي وفق المفهوم الذي عالجه بشكل مفصل وواضح " دومنيك مينغو". انظر مجلة " الحياة المسرحية" عدد 39. 1993 تر: د. قاسم مقداد.

الباب الأول

إشكالية المصطلح

(المكان والفضاء)

خلافاً لسيميائي اللغة والأدب والفنون التشكيلية، أو لمحللي الأساطير، يواجه الباحث المسرحي نمطين متباينين تبعاً للمادة النصية، على الرغم من كونهما متعالقين في الأساس: النمط الذي جرى تأليفه من أجل المسرح، والنمط الذي جرى إنتاجه في المسرح : أي النص الدرامي "المكتوب" والنص المسرحي "المعروض"، ولقد طرح هذان النمطان المتباينان إشكالية التعريف والمصطلحات. وهذه الإشكالية تعكس بشكل ما بعض التغيرات التي عرضتها سيمياء المسرح في سياق تطورها، كما أن طبيعة المادة، وحقل الدراسة المتقلبة وغير المحددة حتى الآن، تفرض مثل هذه الفوارق في المصطلحات والاعتبارات المنهجية.وبما أن هذه الميادين ما تزال في طور الولادة، فإن عمل المشتغلين في سيمياء المسرح، والنقاد المسرحيين يتركز بشكل أساسي من أجل تأمين وحدة الأهداف والمناهج، ويكاد هذا الأمر يشكل الهم الأساسي لهم. لذلك يؤكد كير إيلام على أهمية وضرورة العمل في سبيل إيجاد القاعدة الأساسية، ووضع المعايير التحليلية المشتركة الضرورية لأي بحث تجريبي "**Empirical** " وتثبيت الأشياء المتفق عليها، "ولا سيما أن الحوار بين السيميائيين الذين يعملون على العرض المسرحي ورامزاته "**Codes**"، وأولئك الذين يعملون على النص الدرامي بشكل أساسي لم تثمر بعد (1).

ومن بين المصطلحات الأكثر تعقيداً في مجال المسرح، مصطلحا (المكان والفضاء) في المسرح. وقد انتقل هذا التعقيد بشكل مباشر إلى اللغة النقدية المسرحية العربية التي حاولت إيجاد معادل لهذين المفهومين يوازي ماهو موجود في الدراسات المسرحية الغربية. وفي الواقع هناك صعوبة فعلية في تحديد أو تأسيس مصطلح علمي حديث في اللغة العربية لهذين المفهومين، إذ لا يكفي أن يكون الباحث ملماً باللغات والعلوم الأجنبية الحديثة، ولا يكفيه أيضاً معرفته للغة

العربية ، وإنما ينبغي أيضاً أن يمتلك في ذاته الحس التاريخي لهذه اللغة ، ويُقيم تزاوجا انصهارياً ناجحاً بين المعنى القديم والمعنى الحديث ، للخروج من ذلك بمصطلح أو تعريف أصيل ومعاصر في الوقت ذاته. ومع ذلك يمكن حصر بعض التعريفات والمصطلحات الأوروبية والعربية لمفهومي المكان والفضاء كما يلي :

المفهوم الغربي :

يعرِّف "قاموس المسرح الفرنسي" لـ "باتريس بافيس" **P. Pavis** "المكان المسرحي" **Lieu Theatral** بأنه "المكان الذي يدور فيه العرض سواء كان ذلك في مسرح مكشوف بالهواء الطلق أو في مدرسة أو خان.. الخ" (2)، وقد أخذ هذا التعريف أهمية اليوم مع ظهور دراسات عديدة تعالج مسألة تراجع الشكل التقليدي للمنصة على طريقة العلبة الايطالية ، وخروج العروض المسرحية إلى أماكن أخرى "ناشئة" بحثاً عن علاقة تواصل جديدة مع المتفرجين (3).

أما "الفضاء المسرحي" فتقابله في الفرنسية كلمة **Espace** وبالانكليزية **Space** وهي تطلق على المكان الذي يطرحه النص، ويقوم القارئ بتشكيله بخياله ، وعلى المكان الذي نراه على الخشبة ويدور فيه الحدث، وتتحرك فيه الشخصيات(4) . إلا أنه من أحدث وأنضج التعريفات هو ما قدمه عالم الأنثربولوجيا الأمريكي إدوارد هال الذي استغنى فيه عن مفهوم "المكان المسرحي" مستبدلاً به "الفضاء المسرحي" **Theatrical Space** ، وقد بلور هال علماً خاصاً بالروامز الفضائية **Proxemics** ، وهو ما أطلق عليه بالعربية ، وبشكل غير دقيق ، اسم علم البون أو البونية أو علم المسافات، وحدده على أنه "ملاحظات ونظريات وطرق استخدام الفضاء المترابطة كتبلور للثقافة" (5)، ووصل هال في أبحاثه العلمية وتجاربه الميدانية، التي أجراها في أمريكا اللاتينية والشمالية، إلى نتائج مفادها أن استخدام الإنسان لفضائه يمّثل اختياراً سيميائياً مشحوناً بفعل قواعد قوية تولد سلسلة وحدات "دلٍّ ثقافية بالتضمن" **connotation**. ثم خطا هال وزملاءه في المدرسة النقدية الأمريكية، خطوة أخرى

باتجاه تعريف دقيق يربط العملية المسرحية بالمجتمع، ويدرس الفضاء المسرحي بترابطاته وانعكاساته، و ميز بين ثلاثة أنساق "بونية" رئيسية وفقاً لطواعية الحدود التي تفصل الوحدات أو ما شابه ذلك وسماها على التوالي:

• المقوم ـ الثابت **Fixed-Feature** وهو يشمل التشكيلات المعمارية الثابتة **Static** وبشكل خاص بناء المسرح وأبعاده **Dimensionality** والصالة في مسارح العلبة الايطالية.

• المقوم ـ غير الشكلي **Informal Feature** وهو يتعلق بالفضاء غير الشكلي، ويأخذ فيه بعين الاعتبار علاقات القرب والبعد بين الأفراد ويعتبرها أبداً وحدات ثقافية ترتبط بالخيار الاجتماعي والتصورات والدور الذي تلعبه في حياة البشر شعوباً وأفراداً.

• المقوم ـ شبه الثابت **Semi – Fixed – Feature**: وهو يشمل المواضيع التي يتم تحريكها ولكنها ليست بديناميكية **Dynamic** كالأثاث والديكور والإضاءة وترتيبات المسرح والصالة في المسارح غير الشكلية كمسرح الشارع والقهوة والحانة ... الخ (6) وقد اعتبر هال أن هذه المقومات الفضائية تشمل أداء الممثل ـ الممثل والممثل ـ المشاهد، والمشاهد ـ المشاهد (7).

كما أن هذه المقومات الثلاثة تعيش حالات تصدر **Aktualisaci** "جعل الشيء في الصدارة" أو تراجع، وذلك وفقاً لتطور المفاهيم والمنظومات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والفكرية.

المقاربة العربية:

لم يحاول النقاد وعلماء الاجتماع العرب القدماء مقاربة تعريف محدد وواضح للفضاء المسرحي، لأن العرب لم يعرفوا المسرح قديما، إلا أن هناك محاولات قديمة وحديثة لتعريف مفهوم الفضاء وتمييزه عن المكان ولكن في الإطار الاجتماعي فقط، فقد استعمل الفلاسفة العرب الأولون اسم المعرفة "المكان"

للدلالة على الحيز مجرداً عن الشيء الذي يحتله.

ويجسده كمفهوم قائم بحد ذاته، مستقل عن محتواه. وقد أرادوا من اسم المعرفة هذا أن يصبح في اللغة العربية مقابلاً لكلمة **Spatium** اللاتينية، التي تعني في الأصل الامتداد اللامحدود الذي يحوي كل الامتدادات الجزئية المحدودة، والتي اشتق منها الفرنسيون كلمة **Espace** والانكليز كلمة **Space**(**8**).

ويعرف معجم "لسان العرب" لابن منظور "المكان" بأنه الموضع "وهو الفضاء غير الفارغ والمحدود، أي المسكون فيزيائياً وجسدياً"(9)، وأما الفضاء فهو "الأرض البوار الشاسعة والفارغة. أو ما اتسع من الأرض"(10). ولعل أهم المحاولات التي عملت على مقاربة تعريف دقيق ومحدد يفرق بين المكان والفضاء تلك التي قدمها كل من عبد القاهر الجرجاني، وعبد الرحمن ابن خلدون، من القدماء, ففي القرن الرابع عشر اقترح الجرجاني ثلاثة أشكال للمكان وهي: المكان المبهم والمكان المعين والمكان المحصور، وقال: "إن المكان عند المتكلمين هو الفراغ المتوهَّم الذي يشغله الجسم وتنفذ فيه أبعاده"(11)، والمكان المبهم عند الجرجاني هو عبارة عن مكان له اسم نسميه به بسبب أمر غير داخل في مسماة كالخلف والأمام.. فإن تسمية ذلك المكان بالخلف إنما هو بسبب كونه الخلف في جهة وهو غير داخل في مسماة (12)، "والمكان المعين" هو عبارة عن مكان له اسم سُمي به، بسبب أمر داخل في مسماة، كالدار فإن تسميته بسبب الحائط والسقف وغيرهما وكلها داخلة في مسماه." والمكان المحصور" وهو السطح الباطن من الجسم الحاوي المماس للسطح الظاهر من الجسم المحوي (13)، إلا أن الجرجاني لم يهتم بمصطلح المكان في بعده الاجتماعي، على عكس ابن خلدون الذي استخدمه بنفس المعنى المقابل في اللغة الفرنسية **Espace**/ الفضاء، يقول ابن خلدون: "إن مساحة البيت، وهو المسجد، كان فضاء للطائفين" (14) وهكذا أدخل في تعريفه للفضاء عنصر الحركة بما هي زمان في المكان.

بعد ذلك لم تجر محاولات أخرى من قبل النقاد وعلماء الاجتماع العرب، بهذا الخصوص حتى وقت قريب. فلقد حاول البعض من هؤلاء تقديم تعريف محدد وواضح للمكان وللفضاء، فاستخدمت الموسوعات العربية المعاصرة مصطلح "المكان" بالمعنى الكلاسيكي المذكور آنفاً، وبالمعنى الحديث للفضاء أيضاً، كما استخدمته لتغطية حقول معنوية جديدة كالمكان النفسي أو المكان المطلق، أو المكان الهندسي أو الرياضي، الخ ولكن الشيء الغريب أن مصطلحي المكان والفضاء غائبان عن "قاموس علم الاجتماع" لمحمد عاطف غيث. أي أنهما غائبان في المكان الذي كنا نتوقع وجودهما فيه قبل غيره!!

فالفضاء (المكاني) مصطلح - يخص علم الاجتماع بشكل أساسي (15). أما بالنسبة للمسرحيين العرب، فلم يعيروا اهتماماً لتأسيس مفهوم عربي محدد للفضاء المسرحي أو المكان المسرحي، مع الإشارة إلى وجود آراء ذات طبيعة وجدانية وعاطفية، نذكر منها بشكل خاص الندوة الفكرية التي انعقدت في الدورة الثانية لمهرجان قرطاج في تونس تحت عنوان "البنى الأساسية والتجهيزات المسرحية في علاقتها بأنماط الإنتاج المسرحي ومسالك التوزيع" - (16).

وفي هذا الكتاب سنستخدم كلمة "فضاء" لأنها تدمج ما بين عنصر المكان وفقاً للمفهوم الفيزيائي له "أي القابل للكم والقياس" وبين المدلول الفلسفي لهذه الكلمة، كما سنستخدم أحياناً الاسم المركب: الفضاء المكاني في حال إمكانية حصول التباس وتداخلات مع معاني فضاءات أخرى أصبحت شائعة الاستخدام كالفضاء النفسي أو الاجتماعي ... الخ.

الهوامش :

(1) سيمياء المسرح . ص 315

(2) الفضاء المسرحي وكيف ندرسه . ص 13

(3) المرجع السابق . ص13

(4) المرجع السابق . ص 13

(5) **The Silent language – P 120**

(6) سيمياء المسرح والدراما . ص98

(7) نفس المرجع السابق . ص 99

(8) أما الإغريق فلم يكن عندهم مثل هذا المصطلح (الفضاء) كما أنه لا يوجد في لغتهم كلمة تدل على "المكان" وإنما توجد كلمة **Topos** أي موقع، وهذه المواقع وحدها ـ كما سنرى . تؤلف منظومات دلالة محضة.

(9) لسان العرب . ج 13 . ص 414 (ن . ه)

(10) لسان العرب . ج 15 . ص157 (و . ي)

(11) كتاب التعريفات . ص203

(12) نفس المصدر السابق . 205

(13) نفس المصدر السابق . ص205

(14) العمران البشري . ص 31

(15) انظر كتاب "معنى المدينة" . ص (7- 42)

(16) انظر أبحاث هذه الندوة في مجلة "فضاءات مسرحية"العدد 3/4 عام 1985، ص 26-63.

كينونة أوديب وصيرورة الملك لير (المفهوم الرياضي) :

انطلقت الرياضيات أساساً من إحساس الإنسان بالفضاء، بل ومن خوفه منه (1)، فتاريخ الرياضيات هو التاريخ الأنطولوجي "الوجودي" للإنسان وما يتفرع عنه من فلسفات وعلوم وفنون.

لقد كان إحساس الإنسان البدائي، ومن ثم"الكلاسيكي" بالفضاء على أنه امتداد ذو بعدين، ولهذا فقد افتقد إلى تجربة العمق، الذي هو أصل الخيال(2).

إن كامل الشعور القديم بالعالم والكون هو الذي دفع بالإنسان في المراحل التاريخية القديمة إلى أن يرى في الرياضيات نظرية تنظم علاقات الحجم والبعد والشكل بين الأجسام، وبالتالي تنظم طبيعة علاقته بالكون في صورة رمزية. وهكذا رأت الحضارة الكلاسيكية الإغريقية رمزها في الحجم المادي المحسوس المحدود، فيما كان رمز الحضارة العربية الأولى "الكهف" الذي يعادل الخلود، تماماً كما حددت الحضارة الفرعونية المصرية رمزها الأولي في "الدرب" حيث النفس المصرية تحس بالحياة على أنها رحلة عليها أن تقوم بها سالكة دربا مرسوما لها ومحددا بصرامة.

لقد فهم العالم الكلاسيكي - دون استثناء - الأرقام كوحدات قياس وأحجاماً وأطوالا وسطوحا، ولم يكن باستطاعتهم أن يتخيلوا أي امتداد آخر لمفهومهم هذا عنها.وتمثلت ذروة الرياضيات الكلاسيكية في الهندسة الإقليدية التي تعالج السطوح دون أن تصل إلى مفهوم الفراغ "الفضاء" ذي الأبعاد الثلاثة، ولذلك فقد عرّفت الإقليدية الخط بأنه "طول بلا عرض"(3) فاتسمت الرياضيات الكلاسيكية بكونها عملية فكرية لا تتعامل والعلاقات الفراغية، إنما تتعامل فقط مع علاقات منظورة ومحدودة، وبالتالي كان تعامل الفلسفة الإغريقية مع الزمن كشكل مستقل عن الفضاء.

لقد اعتبر أرسطو أن " الزمن قابع خارج النفس وأسبق منها"(4) في حين لم يستطع سان أوغسطين **S. Augustin** أن يربط الزمن بالحركة أي بالعمق "الفضاء" (5)

وهكذا تعاملت الفلسفة الإغريقية مع الإنسان بوصفه "كائناً" **Being** مستقلاً عن الزمان والمكان، ولم تتعامل معه على أساس كونه "صيرورة" **becoming** خاضع فيها للتطورات والتغيرات، وفي هذا الصدد يتساءل ميخائيل باختين **M.Bajtin** عن صورة الإنسان هذا الذي يوصف بتزامنه (6) " وبالانعدام المطلق لأثره، وبروح المبادرة المطلقة التي للمصادفة فيه!! إن الإنسان في زمن كهذا ـ يضيف باختين ـ لا يمكن إلا أن يكون سلبياً سلبية مطلقة، وثابتاً مطلقاً" (7).وبالفعل فلقد كانت الرهبة تجاه الفضاء كامنة وراء خوف الإغريقيين من توسيع حدود دول ـ مدنهم **City – States** ومن أن يشقوا طرقهم شقاً ينتهي بها إلى تحقيق الفائدة المرجوة منها، وتحويل أزقة مدنهم إلى مناظر فسيحة، ولقد منعهم هذا الخوف أيضا من أن يتأملوا بالفلك البابلي ذي الفضاء المرصع بالنجوم، وجعلهم يرفضون المغامرة في البحر الأبيض المتوسط، فيتتبعوا خطوط سير شقها من قبلهم الفينيقيون والمصريون(8).

لقد فهمت الرياضيات الكلاسيكية "الاقليدية" إذن، الفضاء(المكاني) بأنه متصل واقع وحيد يمتد ويسترسل. فهو مكان إقليدي متجانس ومتكافئ الاتجاهات، ويجري جرياناً منتظماً. ولابد من الإشارة إلى أن الحركة التي تهتم بدراستها الميكانيكا تحدث داخل هذين الإطارين وبالتالي، ووفق المفهوم الأرسطوي ـ فقد تم فصل الزمان عن المكان، واعتبر هذا الزمان في حالة أسبقية منفصلة عن الذات(9). عندما جاء إسحاق نيوتن (1642- 1727) **E.Newton** أكد بأفلاطونية جديدة ـ أن الزمان " مطلق مستقل عن الحركات التي تجري فيه"(10) إلا أن لايبتنز **Leibni** أنكر ذلك فيما بعد، وأعلن أن الزمان هو نظام التوالي" وهو لا يقوم إلا في النسب الموجودة بين الأشياء التي تتوالى في أماكن محددة" (11) أي أنه تابع للمكان، وليس سابقا عليه وفي عام 1905 عارض ألبرت اينشتاين **A. Enstin** نظرية الزمان المستقل عن المكان التي طرحها نيوتن، لأنه ليس من الممكن " الفصل بين الزمان والمكان، فهما يكونان كلا متصلاً، وليس الزمان سوى بعد رابع يضاف إلى الأبعاد الثلاثة للمكان"(12).

الفضاء الرياضي والفضاء الدرامي

لقد استعرضنا سريعا تطور نظريات العلاقة الزمانية عبر التاريخ المعروف، لنرى كيف تركت هذه العلاقة انعكاساتها الواضحة في المجال الفني والأدبي. وبشكل خاص في مجال المسرح، وكيف تطورت وتغيرت النظرة للإنسان من كونه كائناً في "مجتمع المدينة" الإغريقية / الدولة **Polis** إلى كائن بوصفه في حالة صيرورة في العصور التالية، وبخاصة في عصر النهضة الأوروبية. وهذا هو الفرق تماما بين الإنسان الإغريقي الذي كان يحسّ بعنصر اللحظة المستقل واللا منطقي والأعمى السببي، وبين الإنسان المعاصر الذي يحس بعلاقاته المتطورة في الفضاء الذي يحتويه، بين حياة "أوديب" التي كانت تتعثر بالحالة دونما سابق تحذير، وبين حياة "الملك لير" التي تنضج وتتجه في نضوجها نحو الكارثة. إن الإنسان في الدراما الإغريقية "يحدث له فقط" أما هو فيفتقر إلى أية مبادرة. إنه "ذات" الفعل الفيزيائي فقط، ومن المفهوم تماماً أن فعل الإنسان سيحمل طابعاً مكانيا أوليا في الدرجة الأولى، وبالفعل فإن كل أفعال أبطال الدراما الإغريقية تقتصر على الحركة الاضطرارية في المكان / "الهرب" المطاردة، البحث " /

أي تقتصر على تبديل المكان. وحركة الإنسان في المكان هي التي تعطي مكان الدراما الإغريقية وزمانها أي "فضائها" مقاييسها الأساسية، لكن الإنسان الذي يتحرك في الفضاء (المكاني) هو الإنسان الحي وليس الجسم الفيزيائي بالمعنى الحرفي للكلمة. صحيح أن هذا الإنسان سلبي تماماً. إلا أنه هو الذي يعاني من اللعبة، وهو الذي يحاول أن يحافظ على ذاته في نفس الوقت ليخرج من هذه اللعبة، ومن كل تقلبات المصير والمصادفة، بهوية ثابتة وشبيهة شبهاً مطلقاً بهويته السابقة.

إن هذا الشبه المطلق، الأصيل هو المركز التنظيمي لصورة الإنسان في الدراما الإغريقية، وهذا بطبيعة الحال هو مفهوم الدراما الذي لا يمكن أن يكون أبدا بسيطا أو جامدا، بل هو مركب أحوال متتالية لأفراد لهم خصائصهم الشخصية

الموضوعة في مكان مميز، وفي تسلسل زمني خاص، وكذلك في متتاليات أحداثٍ مترابطة، تضم هؤلاء الأفراد من خلال سياق متغير.

.يلعب الزمان اذن أهمية كبيرة في صياغة الفضاء (المكاني) فهو في المسرح، كما في الرياضيات يدور حول مفهوم " احتماليةِ وقوعِ حدث"والقدرة على قياسه، ولذلك ليس من الغريب أبدا أن يكون علم التواصل، الذي يشكل أساس الفن المسرحي، قد افتتح أولاً من قبل الفيزيائيين والرياضيين والمهندسين في مجالات الاتصالات السلكية واللاسلكية، ثم استفادت منه الألسنية والسيميائية، وغيرها. فالحدث / الفعل المسرحي، كالفعل الفيزيائي يأخذ مكانه في زمن يستمر في الحاضر، ويكون في المسرح / الآن دائماً"(13) بمعنى أدق إنه فعل فضائي وبالتالي فهو تواصلي حتما "هنا/ الآن/ نحن. " وهو " زمن الخطاب" ذاته، إنه مستمر لكنه دينامي، واللحظة فيه لا تكون قابلة للتكرار والإعادة،لأنها تتحرك دوما في الفضاء. ولقد أشار بيتر زوندي **P.Szondi** إلى هذه الناحية بشكل جلي حين قال: " يقع الفعل الدرامي في الحاضر دائما، ولكن ذلك لا يعني أنه ستاتيكي **Static** أبدا، إنه يعين مرور الزمن الحاضر في الدراما وحسب. يمر الحاضر ويتحول إلى الماضي فيتوقف في ذلك عن كونه حاضرا. ثم يمر الحاضر محدثا تغيرا فينشأ من هذه النقيضة حاضر مغاير جديد. مرور الزمن في الدراما هو توالٍ مطلق لأزمنة حاضرة في المكان" (14). نستنتج مما سبق أن الفضاء (المكاني) هو إدماج عنصري الزمان/المكان **cronotope** في علاقة جدلية دينامكية، مع المنطلق الذي سنعتمده في هذا الكتاب، فمفهوم الفضاء يرتبط بشكل خاص في المسرح،في حدود علاقته المميزة " نحن/هنا/ الآن" وأي محاولة لدراسة هذاالفضاء بمعزل عن زمانيته، ستكون محاولة مختلة الجوانب، بل إن مسألة هذا الفصل بين الزمان والمكان هي طبيعة فلسفية تتعلق برؤية ما لعلاقة الإنسان بالكون والمجتمع الذي يعيش فيه."والزمانية" **Temporqalisation** كما يقول أ.ج غريماس **A.Grimas** جزء أساسي من

مكونات الخطاب المسرحي وهي مقولة فضائية أساسا، إنها عملية "يتحول بمقتضاها محور التمسرح **Theatricality** إلى محور النتائج.وتعتمد الزمانية على التجزئة المكانية، حتى يتم نظام التعاقب الزماني المكاني أي " الفضاء" وتصاغ بالتالي الأرضية التي تتنزل في إطارها البنيات السردية، وتتمثل هذه الصيغة في تحويل الوظائف السردية " المنطقية إلى صيرورة تقيمها رؤية المتفرج كطرف يشمله ملفوظ الخطاب(15) من هنا يكون تغاير أجناس الخطاب المسرحي في المكان والزمن معا، وقد أشار أبراهام مول **A.Moles** إلى أن " العرض المسرحي يأخذ مجراه في إطار فضائي لثلاثة أبعاد للمكان وبعد واحد للزمان وكمجموعة متحدة"(16).

أن طبيعة العلاقة بين الإنسان والفضاء الذي يحيط به ليست من النوع الفيزيائي فحسب، فمفهوم الفضاء يختلف بين الشعوب والثقافات والحضارات... وهذا ما يقودنا إلى البحث في مفهوم الفضاء (المكاني) الاجتماعي، وعلاقته الوشيجة بالفضاء المسرحي وتطوراته. والتي أسماها إيتيان سوريو " السلطة الخاصة للحادث الجمالي" الذي يستمد قوته من " قوة اجتماعية.. متصلة بديناميات الفن الأساسية ومن تجربة العلاقة مع المكان التي سميت بحق "،تجربة الإنسان نفسها" (17).

الهوامش :

(1) تدهور الحضارة .. ج1، ص 639

(2) المرجع السابق . ص 143

(3) المرجع السابق . ص 143

(4) دلالة اغسطين . ص 107

(5) المرجع السابق . ص 107

(6) التزامن **Synchronism** أي حادثان يحصلان في وقت واحد .

(7) الزمان والمكان في الرواية . ص 33

(8) تدهور الحضارة الغربية . ص 144

(9) دلالة اغسطين ونسبية انشتاين . ص 111

(10) المكان والزمان في العالم . ص 70

(11) المرجع السابق . ص 71

(12) راجع كتاب "المكان والزمان في العالم الكوني الحديث" ص43- 73

(13) **Dramatic Representation P – 112**

(14) نظرية الدراما الحديثة . ص 27

(15) نظرية السرد عند غريماس . ص32

(16) **Information Theory – P 126**

(17) سوسيولوجيا المسرح . ج1 . ص 67.

الفضاء الاجتماعي

(سلطة الحادث الجمالي)

يحدد أمبرتو إيكو **U.Eco** علم السيمياء **Semiotics** بكونه "نظرية عامة للثقافة"ويحدد دراسة الثقافة بتحليل "ظاهرة التواصل المبني على أنظمة دلالية" (1)، وتكون بذلك المظاهر الثقافية على اختلافها، أنظمة من المرسلات والإشارات. ولا بد هنا من ملاحظة أن استعمال مفردة "الثقافة **Cultur** من قبل إيكو ـ كما هي عند إدوارد هال وسابير و ورف وغيرهم من علماء التواصل الحديث ـ يختلف عن الاستعمال التقليدي له، فالثقافة عند هؤلاء هي "التفاعل المتبادل"**Interaction** . وبالتالي فإن الأنثربولوجيا بما هو علم فإنه يُعنى " بدراسة سلوك الإنسان، ليس على المستوى الثقافي ـ الاجتماعي فحسب،بل وعلى المستوى الفيزيولوجي أيضاً" (2). وهي تخضع هنا لنسق سيميائي اجتماعي مرتبط بالفضاء (المكاني) بما يحتويه من درجات "فراغ فيزيائي وفضاء حيوي وفضاء نفسي"(3) وهكذا فإن تنظيم الفضاء "البيشخصي" **Inter-Personal** يخضع لنفس النسق. ولقد بلور عالم الأنثربولوجيا الأمريكي إدوارد هال علما خاصا بالروامز **Codes** الفضائية الاجتماعية الـ **Proxemics** "البونية" وحدده على أنه " ملاحظات استخدام الفضاء المترابطة كتبلور للثقافة"(4) ووصل هال وزملاؤه إلى نتيجة مفادها،أن استعمال الإنسان للمكان هو استعمال لا إرادي ـ وغير واعٍ، ومشترك بين أفراد المجتمع الواحد، وتتجلى مظاهر هذا الاستعمال في ظواهر مثل النبرة **Acent** في الصوت والشدة والنغمة **Tone** في اللغات.

ولقد حاول الأنثروبولوجيون، خلال تاريخ طويل إيجاد العلاقات التي تنشأ من "حوار الإنسان مع الطبيعة" والبيئة والفضاء الذي يعيش فيه هذا الإنسان(5) وتأثير ذلك على سلوكه وثقافته، وكذلك عن العلاقة أو العلاقات التي تنشأ بين

الإنسان والفضاء الذي يعيش فيه. نذكر منها نظرية " المكان الاجتماعي" عند بيتر بوغارودس **PBogardos**." والمكان الاجتماعي الثقافي" عند بيتر سوركين "**P. Sorkin**" كما درس أرثر هالوويل " **A . Hallwell**" المسافات على الصعيد التقني، وذلك بوصف طريقة قياسها في الثقافات المختلفة، في حين عالج ماكس جامر **M . gammer** مفاهيم المكان " بما في ذلك أسسها التاريخية" من وجهة نظر الفيزياء. أما كورت ليفين **K. lewin**. فقد طبق المفاهيم المكانية أو الطبولوجية **Topology** على"نظرية الشخصية" وسلوكها، فالمفاهيم المحددة ـ برأي ليفين ـ مكانياً " يمكن معالجتها رياضيا بطريقة لا تستطيع معها التعريفات اللفظية أن تعالجها" (6) لكن رياضيات ليفين أو التمثيلات الرياضية **Mathematic Representations** هي رياضيات لوصف العلاقات المكانية الطبولوجية ،أي العلاقات المتبادلة والروابط المتبادلة بين النقاط الطبوغرافية. يمكن الإشارة أيضاً إلى اتجاه خاص عالجته النظريات الظاهراتية **PhenoMeno Logical Theories**. ، وهي تنطلق من تصور مؤداه أننا لانستطيع فهم السلوك الإنساني والتنبؤ به بدون معرفتنا لإدراكات الشخص لبيئته ولنفسه كما يراها في علاقته بالبيئة(7) إلا أن إدوارد هال في علم البروكسيميا قام بدارسة مفصلة لإدراك الإنسان للفضاء وطريقة استعماله له. بطريقة مغايرة للتي طرحت في معظم النظريات السابقة. وكانت نظريته أقرب إلى مجموعة النشاطات السلوكية وامتداداتها التي تعرف في علم "العادات والتقاليد" تحت اسم "الإقليمية" **Territoriality** " وهي تعالج أساسا مفهوم المسافة خارج حقل الوعي" وتُدين بالكثير لأعمال إدوارد سابير(8).

لقد انطلقت فرضية البروكسيميا من دراسة سلوك وتصرفات بعض الجماعات وطريقة تنظيمهم للفضاء (المكاني) (بيت، غرفة، حي..) ثم تأثير هذا الفضاء على سلوك الأشخاص الذين يقطنون فيه. ويؤكد هال على : "أن الطريقة التي ينظم بها الإنسان الفضاء تكون شكلاً من أشكال التواصل، يخضع له

المرء كما لو كان جزأ لا يتجزأ من الأفراد"(9). وقد وصل هال في دراساته إلى ملاحظات ونتائج لا يمكن تجاهلها، فربات البيوت الأمريكيات، مثلاً يتذمرن مما يسمينه التبذير في المكان بالبيوت العربية ، وفي حين يقترب الإنسان "الشرقي" كثيراً من الأشخاص عندما يتحدث معهم للدلالة على العنصر الحميمي في العلاقة، فيما نلاحظ أن الأمريكيين يحافظون على مسافة مريحة للمحادثة مع غيرهم. ويمكن تطبيق هذا الأمر على علاقات الشخصيات وما بين القرية والمدينة، وبين سكان الشقق الضيقة في المدن المكتظة بالسكان وبين البيوت الواسعة الفسيحة، فعلى صعيد الكلام مثلاً، يلاحظ أن أهل الريف يتحدثون غالبا بصوت مرتفع، حتى ولو كنت المسافة بين المتحدثين قريبة جدا، يعود ذلك إلى طبيعة إحساسهم بالمسافات البعيدة في الحقول، أما أبناء المدينة، وخصوصا الذين يعيشون في أماكن ضيقة، فغالباً ما تكون كلماتهم مهموسة أو شبه ذلك.

إن فرضية هال وتطبيقها على مجمل السلوك المقولب **Formed** بالثقافة، وعلى الأخص مظاهر السلوك التي غالبا ما تعتبر بديهية و تعمل وفق نظام سري ومعقد وليس مكتوبا في أي مكان، كما أنه ليس معروفا من أي شخص لكنه مفهوم من قبل الجميع" (10) وهذا النظام السلوكي المعقد، غالبا ما يتم الخلط بينه وبين ما يسمى بالتجربة "الظاهراتية".

لقد أثبتت الدراسات التي أجريت وفق الفرضية البروكسيمية أن ردود الأفعال التي تقوم بها الأجهزة العصبية، والمراكز الدماغية الخاضعة لتجربة واحدة، لا تكون نفسها عندما تختلف الثقافات بين الشعوب " فالشعوب التي تنتمي إلى ثقافات مختلفة وتعيش عوامل حواسية مختلفة، لا ينظمون المكان بشكل مختلف فقط، بل هم يختبرونه بشكل مختلف أيضاً، لأن حواسهم (مبرمجة) بشكل مختلف. هناك غربال أو مصفاة انتقائية تقبل بعض نماذج المعطيات وترفض أخرى [...] وفي مناسبات ثانية تكون الحيطان هي التي تقوم بعمل المصفاة لكونها تمثل حواجز، وهذه إحدى الصفات والوظائف المهمة

والعديدة لفن البناء"(11). اقترحت البروكسيميا عام 1953 ربط النماذج اللسانية بالأنظمة الثقافية الرئيسية بفزيولوجية الجسم، فتم الحديث عن قواعد "قبل - لسانية" في بنية اللغة، وقواعد "قبل - ثقافية" في بنية العقل، كما تم اقتراح قاعدة "تحت - ثقافية" في نفس المجال للدلالة على الظواهر السلوكية التي تسبق الثقافة والتي وضعها الإنسان ليصل إلى الثقافة(12).

كما ظهر في هذا الوقت علم جديد مرتبط بالفضاء (المكاني) الاجتماعي، وهو علم الكينزياء **(Kinesics)(14)** اقترحه بشكل خاص الأنثروبولوجي الأمريكي راي بيردوستل وقوامه "أن كل ثقافة تختار من مخزون هائل لمادة ممكنة عددا محددا بشكل صارم من وحدات الحركة الملائمة"(14) وقد سمى بيردويستل هذه الوحدات المميزة "الأحاريك"(15) **Kienes**. وأكد أن عدد الأحاريك المستخدمة عند الشعوب يختلف من مكان لآخر. إلا أن هذه الأحاريك لا توجد مستقلة عن مدلولاتها، وهي مفهوم ضمن سياق كينزي محدد في علاقة مع الحالة الاتصالية للآخرين، وعند هذا المستوى تقوم الحركة بدور التابع الشاهدي بشكل واضح. وقد استفادت سيميائية المسرح من هذا العلم الجديد بشكل واسع . وبكلمات أخرى يخلق الإنسان بعدا جديدا هو "البعد الثقافي" الذي يحافظ عليه في حالة التوازن الديناميكي. وهذا البعد هو الذي يكيف الإنسان ومحيطه أحدهما الآخر.

لقد أدت اكتشافات الأنثروبولوجيين فيما بعد إلى أن " الخط الفاصل بين المحيط الداخلي والخارجي للجسم لا يمكن أن يُحدد بدقة، ولا يمكن فهم العلاقة بين الجسم ومداه الجغرافي إلا باعتبارها سلسلة من الميكانيزمات الإحيائية المتوازنة توازنا دقيقا، ولكن متواصلة .وهذا يعني أن الجسم ومداه الجغرافي يكونان نظاما واحدا متجانسا. واعتبر أحدهما دون الرجوع إلى الآخر ليس له أي معنى"(16). لقد انشغل المهتمون بسيمياء الفضاء (المكاني) الاجتماعي بالبحث عن مدى ارتباط عمل الفضاء بقرينة اجتماعية، وبمدى هذا

الارتبـاط .ويتجلـى هـذا الاهتمـام في أعمـال رولان بـارت وإرنـست كمـديش . **E Gomdich** وكلـودليفي ـ سـتروس **Cloud Levi –Strauss** ومارشـال مكالوهان **M .Macklohan** وآخرين، ومسعاهم في تحليل وفهم مختلف ضروب السلوك ـ باعتبار ارتباطها بقرينة اجتماعية ـ بوساطة مقولات البلاغة التقليدية أو مفاهيم نظرية الاتصال الحديثة. يرى ستروس أن للأنثروبولوجيا حق التصرف في مجال السيميائية، وهذا يعني الأخذ بعين الاعتبار مجال النظرية العامة للاتصال كما عرفها دو سوسور ودعاها السيميولوجيا **Semiology** حيث ارتأى فيها"علما يُعنى بدراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية وسيشكل هذا العلم جزءا من علم النفس العام.."(17) وتذهب السيميائية انطلاقا من أنثروبولوجيا ستروس البنيوية إلى أن جميع الظواهر الاجتماعية هي منظومات اتصال لا تقتصر على اللغة والأدب والمسرح فحسب بل تتعداها إلى منظومات القرابة وشعائر الطهي والموضة باعتبارها لباسا "عرفيا" وأيضاً تنظيم البيوت والمساكن،ومن خلال إطار هذه النظرية السيميائية، نجد أن ما بحثه سوسور من جراء تمييزه اللغة/الكلام يتصل اتصالا مباشرا وكبيرا بالفضاء (المكاني) الاجتماعي. ومن الواضح ـ كما يقول هال: "إن المشكلة الاجتماعية برمتها هي التي تجمع في نظر السيميائي بين اللغة والنطق"(18) فاللغة بمعنى أولي، هي الوجه الجمعي للظاهرة، بينما يمثل النطق جانبها الفردي، وعلى هذا النحو تنطوي السيميائية على المفهوم الاجتماعي التواصلي الأساسي الذي يريد أن تكون التجربة البشرية من حيث تجربة اجتماعية. جمعية وفردية في الآن الواحد.

وقد اعتنقت السيميائية واحدا من أكثر المبادئ بداهة في علم النفس المعاصر، وهو القائل: بأن كل سلوك جمعي شعوري يصاحبه في القرينة الاجتماعية عامل لا شعوري يدخل في تركيبه. فاللغة حسب بارت: "هي اللسان بدون الكلام" (19) أي أنها بآن واحد مؤسسة اجتماعية ومنظومة قيم. فباعتبارها مؤسسة اجتماعية، إنها الجزء الاجتماعي من الكلام وليس في مكنة الفرد وحده خلفها ولا

تحويرها. وهي بالدرجة الأولى عقد جمعي يتوجب على كل من يود الاتصال به أن يخضع له دفعة واحدة. وفوق ذلك إن لهذا الإنتاج الاجتماعي استقلالا ذاتيا شأنه شأن لعبة ذات قواعد خاصة بها، فلا يستطيع امرؤ أن يمارسها إلا بعد التدريب عليها (..) أما الكلام، بالإضافة إلى (اللغة) ـ وهي مؤسسة ومنظومة ـ فإنه فعل فردي بالدرجة الأولى، قوامه الاصطفاء والإنجاز الآني كنتيجة نهائية (20)، يعلق إدوارد هال على ما قاله بارت بقوله "إن الفضاء (المكاني) الاجتماعي يسعى لنقل صدمة الفعل المعماري الفردي، من مستوى الكلام إلى مستوى اللغة"(21).

لقد استفادت السيمياء من علم البروكسيميا بشكل واسع. وخصوصا للعلاقات البونية. "البيشخصية" وتعيين الوحدات الدلالية المتعلقة بها. وكان هال قد اقترح أربع مراحل لتقطيع **Segmenting** ما يسمى بـ "متصل البون" وهو يمتد من المسافة "الحميمة" **Intmacy** (الاحتكاك الجسدي وأوضاع اللمس) والمسافة الاجتماعية **Sociality**. وينقسم هذا التدرج بدوره إلى مسافة "قريبة" و "بعيدة" لينتج عن ذلك ثماني درجات تعمل لقياس جدلية جوار الجسد ـ مع الجسد(22). إضافة لهذه المسافات اقترح الطبيب الأمريكي همفري اوزموند **H . Osmond** تسمية نماذج للفضاء كالفضاء "الجاذب للاجتماع" **Sociopetal** مثل الساحات التي يجتمع فيها الناس والمقاهي الباريسية والبياتزا **Piazza** الايطالية، ويقابلها الفضاءات "الطاردة" **Socio Fugal** مثل غرف الانتظار والمكاتب الكبيرة والعيادات الطبية والنفسية التي تتميز وظيفتها بعزل الناس(23). وعلى الصعيد المسرحي، فقد استثمر السيميائيون علم البروكسيميا بشكل كبير واعتبروا أن ذلك الاستخدام الإنساني للفضاء المحيط به بمثابة مجموعة وحدات ثقافية، درامية، ذات روامز خاصة بكل شعب من الشعوب، كما استثمروا الكينزياء في مجال عمل الممثل المرتبط بتنوع الثقافات، فدرسوا مكونات العرض الكينزية، كالحركات **Movements** والإيماءات **Gestures** وتعابير الوجه **Expressions** ووضعيات الجسد **Postures**... وهذه المسائل سنعود إلى دراستها مفصلا في فقرات قادمة.

الهوامش

(1) البروكسيميا أو علم المكان ص66.

(2) أنثروبولوجيا المسرح، ص184

(3) -Human Communities – P23

(4) سيمياء المسرح والدراما، ص98

(5) علم الاجتماع العمراني، ص75.

(6) -Function As The Basis Of ..-P 315

(7) بخصوص الظاهراتية وتطبيقها في مجال الآداب والشعر. انظر كتاب "جماليات المكان" لـ غاستون باشلار.

(8) البروكسيميا، ص67.

(9) -The Silent Language – P 80

(10) نفس المرجع السابق ص 69.

(11) البروكسيميا، ص69.

(12) -(The Silent Language – P102

(13) سمياء المسرح..ص110.

(14) نفس المرجع السابق، ص111.

(15) جمع أحروكة: الوحدة الصغرى للحركة.

(16) البروكسيميا... ص69.

(17) محاضرات في الألسنية..ص88.

(18) -The Silent Language – P215

(19) يتحدث رولان بارت عن "لسان" للطعام و"لسان" للموضة والأثاث والسيارة، انظر "مبادئ علم الأدلة" ص54- 46.

(20) مبادئ في علم الأدلة، ص35- 45.

(21) The Silent Language – P220

(22) سيمياء المسرح..،ص102.

(23) نفس المرجع السابق، ص101.

إزدواجية الخطاب المسرحي

يقصد بالنص الدرامي **Dramatic Text** نص المؤلف (المكتوب). وهو ذلك النوع من التخيل **Fiction** المصمم خصيصا للتمثيل المسرحي (ما عدا حالات خاصة جدا)(1) والمبني على أساس "أعراف" **Conventions** درامية خاصة. أما "النص المسرحي" **Performance** فهو "نص العرض" الذي يعني هنا مركب ظاهرة تشارك في تعامل الممثل ـ المتفرجين لإنتاج معنى **Meaning** وإيصاله بوساطة العرض نفسه والأنساق التي تشكل أساسا له. أما الخطاب المسرحي والخطاب الدرامي فهما مجموع المكونات الصغرى التي تشارك في صياغتهما وهي الفضاء والزمان والفواعل "الشخصيات"وطرق تمكن البينات **Structures** السردية والمادية من تنزيلها في إطار زماني ـ مكاني **Cronotop Frame** وتمكن الفواعل **Subjects** من شحنها دلاليا(2). وفي موضوعنا هذا سنهتم بشكل خاص في مستوى التعاقب الفضائي"نصا وعرضا" من حيث مكوناته الجزئية المنتسبة إلى المستوى "الذرائعي" للخطاب، وفي مستوى العلاقات المعرفية بين الفواعل التي تنتمي إلى الخطاب الفضائي، والتي تهدف إلى استغلال مفهوم الفضاء لإنتاج الدلالة.

على عكس الفنون الأخرى كالرسم والموسيقى والرقص.. الخ تواجه الباحث في سيمياء المسرح مشكلة أساسية لا تواجهها تلك الفنون،وهي مشكلة "ازدواجية الخطاب المسرحي" ، ففي فن المسرح ـ وهو يتميز وحده بذلك ـ هناك نصان متداخلان و"متمايزان" إلى حد ما، نص المؤلف ونص المخرج، وقد أشار كير إيلام **Keir Elam** " إلى هذا التركز بالقوة المزدوج، والمثير للانتباه السيميائي، بنص العرض (المسرحي) ونص الدراما(المكتوب).."(3) وفي الواقع، فإن الجدل حول هذين النوعين (النص والعرض) ما يزال قائما منذ فترة طويلة وكان عرضة لهجوم شديد من قبل عدد من المنظرين والمخرجين المسرحيين أمثال آرتو **Artud .** وجيرزي غروتوفسكي وجوليان بك **J. Peck** وآخرون، كما أن

العلاقة بين النص والتمثيل المسرحيين على ضوء السيميائية لم تتضح بعد بشكل واف. وفوق هذا، فقد كان هذا الجدل يزداد حدة، ويبرز بشكل كبير، كلما طرحت مسألة تحديد الأولوية النسبية التي يكتسبها النص الدرامي أوالنص المسرحي، والمكانة التي تعطى لهذا أو ذاك، تبدلت بشكل ملحوظ على امتداد تاريخ المسرح. ففي مثال المسرح الكلاسيكي القديم (وكذلك في مسرح الفرد دوموسيه وراسين وكورني وبرناردشو) كانت تعطى للنص الدرامي أهمية قليلة، وأحيانا أخرى كان يتم تقليص دورالنص الدرامي إلى درجة الصفر كما عند آرتو مثلا(4).وعلى كل حال، فإن سيميائية النص الدرامي، كانت تكتفي مرارا باعتبار النص الدرامي قطعة ثابتة وجامدة ومركزية بالنسبة للعرض،لا يجوز المساس بها. فوجد النص المسرحي نفسه مهملا كنسق تعبير بين أنساق أخرى عديدة دون الاهتمام بوضعه المميز في تشكيل المعنى.

كانت بنيوية براغ أول من طرح هذه الإشكالية في محاولة لوضع سيميائية خاصة للنص المسرحي، تخلصه من تبعيته للنص الدرامي، وكان أوتاكار زيش **Otakar Zich** في مؤلفه "علم جمال الفن والدراما"1931 قد رفض بأن يسلم بغلبة آلية للنص الدرامي المكتوب، واعتبر أنه يحتل مكانة في نسق الأنساق الذي يقوم بالتمثيل الدرامي كله(5).في حين خطا يان موكاروفسكي خطوة أكثر حسما في كتابه "محاولة تحليل بنيوي لظاهرة الممثل" 1931 أيضاً، إذ استفاد من التحاليل البنيوية للانتقال باتجاه سيمياء خاصة بالعرض ولا سيما في تصنيفه مجموعة العلامات الإيمائية **Gestural** في "ميمات" **Mimes** شارلي شابلن(6).ولقد اعتبر غريماس، حسب منظوره في ميدان علم السيمياء، أن السيمياء " ليست مؤهلة بعد لدراسة كل أنساق العلامات الظاهرية والمختبئة"(7) وكان قد أطلق هذه الفكرة انطلاقا من اهتمامه بدراسة البنيات السيميا ـ قصصية، مرجئا إلى حين دراسة البينات الفوقية ذات المظهر الاستدلالي والمنطقي، ولكن غريماس لم يعتبر في ذلك أي مشكلة إذ يكفي برأيه "فهم هذه

السيمياء كعلم توفيقي وإصلاحي"(8). وأن نجعل منه مكانا لالتقاء علوم سيميائية أخرى للحيز والنص والحركية والموسيقى.إلا أن البنيوية والسيميائية، بقيتا على محاولتهما الدؤوبة من أجل وضع نظرية متكاملة للفن المسرحي، تربط ما بين "النص الدرامي" و"النص المسرحي". وفي كل الأحوال فإن السؤال لا يزال بدون إجابة حتى اليوم، فيما إذا كانت دراسة النص المسرحي والنص الدرامي تنتميان إلى حقل الاستقصاء نفسه، أو أنه من الممكن اعتبار سيمياء المسرح والدراما مشروعا واحدا متكاملا، أم أنهما بالضرورة فرعا دراسة منفصلين تماماً؟. وحتى الآن، ما يزال البحث السيميائي يتناول النص المسرحي كجنس أدبي مشابه للرواية أو القصة، في حين يتم التعامل مع العرض المسرحي من منظار سيميائي آخر. إلا أن هذا لا يعني أن هناك حاجزاسميكا يفصل بين هذين النصين، وقد عبر جيري فيلتروسكي **Veltusky J** عن هذا التناقض بين النص الدرامي ونسق النص المسرحي بقوله " إن التوتر الجدلي القائم بين النص الدرامي والنص المسرحي يرتكز أساسا على قاعدة العلاقة بين المركبات السمعية /الصوتية التي للعلاقة (الدالة) الفنية، وبين المصادر الصوتية المستعملة بواسطة الممثل، إذ أن الأولى في الحقيقة هي جزء لا يتجزأ من الثانية"(9). إن كل نص مكتوب لعمل مسرحي مجسد ماديا وحركيا على خشبة المسرح. والنص الدرامي يخضع بشكل جذري "لقابليته للعرض" **Performability** وبتعبير آخر، يتحدد النص المكتوب في حاجته الحقيقية لتفعيل السياق المسرحي، ويشير في كل مكان إلى خضوعه لشروط العرض المادية، ولاسيما في جسد الممثل وقدرته على تجسيد الخطاب داخل الفضاء المسرحي. وكما أشارت باولا غوللي بولياتي **P. G. Poliati** فإن وحدات تمفصل النص الدرامي "لا يفترض أن ينظر إليها على انها وحدات النص اللساني التي يمكن ترجمتها إلى ممارسة مسرحية، بل على أنها تدوين لساني لإمكانية التمسرح التي تشكل القوة المحرضة للنص المكتوب"(10). إذن فعلاقة النص الدرامي بالنص المسرحي، هي علاقة مركب من الضوابط المتبادلة التي تؤلف "بينصية" فعالة **Intertextual** تظهر على شكل

علامات لغوية ومادية (أيقونية، رمزية، شاهدية) كما أن النص الدرامي، باعتباره نسقا لغويا بالدرجة الأولى. فإنه يكون ملفوظا في أي موضع من خلال "نموذج العرض المقترح" وهذه العلاقة ليست مجرد علاقة أتوماتيكية وتناظرية.فالنص الدرامي المقروء يستند إلى عنصر من عناصره، وهو عنصر لا يصل المشاهد، ونقصد بذلك الملاحظات الإخراجية، أي كافة المعلومات التي يقدمها المؤلف للإخراج أو بهدف تحقيق نصه ماديا. (...) وهذه الملاحظات الإخراجية، على عكس أجوبة الشخصيات، يمكن ردها مباشرة إلى المؤلف، وتدخل في إطار ما وراء الخطاب **(Metadiscours) (11)**. أما نص العرض المسرحي، فهو مقيد بإشارات النص الدرامي المساعد (تعليمات المؤلف) **Co-Text** إلى حد ما فقط، والعكس غير صحيح. إن معالجة الفضاء المسرحي (نصا وعرضا) خاضعة لهذه الإشكالية المعقدة التي سبق ذكرها. وبالتالي فإن بناء فضاء العرض المسرحي ـ لابد أن يأخذ بعين الاعتبار فضاء النص المكتوب. وهذا ما يقودنا إلى البحث في نوعين من الفضاء (المكاني) المسرحي : فضاء النص الدرامي وفضاء العرض المسرحي، وإيجاد العلاقات المتبادلة بين البنيتين النصيتين، آخذين بعين الاعتبار أسبقية النص الدرامي، سواء أكان ذلك ظاهرا أو مضمرا، ذلك أنه يجري وصف النص المسرحي كأنه تحقيق " بالفعل أو بالقوة" للنص الدرامي.صحيح أن النص الدرامي يقيد العرض المسرحي بنواح مختلفة، ليس من الناحية اللسانية "الملفوظية" وإنشاء بنية الفعل وحسب، بل كذلك من ناحية تعيين الحركة والديكورات وغير ذلك بنسب متفاوتة من خلال سلسلة الروامز المسرحية، إلا أنه من الضروري الإشارة إلى أن قارئ النصوص الدرامية لا يبني العالم الدرامي ولا الفضاء الدرامي بالطريقة نفسها التي يبنيها المتفرج، فهذا الأخير يتلقى الملفوظات في تتابعها المستمر، أما القارئ فيستطيع معالجة النصوص كفضاء يمكن التعليق في كافة جوانبه (كالقفز فوق مشاهد معينة والعودة إلى الوراء وإجراء مقارنات بين المقاطع وفق ما يقوله دومنيك مينغينو **DMengenao** **(12)** كما أن الشروط الإدراكية والزمنية التي يعمل بها ومن خلالها القارئ

تكون مغايرة تماما ناهيك عن أن المتفرج يتعامل مع مجموعة أنساق علاماتية أكثر تنوعا وتخصصا "عبر الحاملات المسرحية"، وبالتالي فهو "يتلقى ملفوظات مكشوطة (على العظم)، فالكلمات الملفوظة على خشبة المسرح لا تنبثق إلا وهي منزاحة عن نفسها، تجاوزتها الكتابة فتركتها تظهرشفافة"(13).وأخيراً، إذ ما أخذنا آلية بناء الفضاء الدرامي نستطيع القول ـ إن قارئ النص الدرامي،ـ يستطيع أن يتخيل هذا الفضاء (المكاني) عن طريق "الوصف السردي" **Diegesis** فيما يقيد عمل الإشارات السمعية والبصرية والشمية والحركية المتزامنة والمتتالية لمتفرج في حدود مكانية ـ زمانية معينة (هنا/نحن/الآن). ورغم ذلك تبقى أهمية كبيرة للحصول على صورة واضحة لآلية تشكل الفضاء الدرامي "فضاء الحدوتة وفضاء المسرحية" آخذين بعين الاعتبار روامز الثقافة العامة والفضاء (المكاني) الاجتماعي التي تضفي المعنى على حياتنا وعلاقتنا بالعلم وتلك المعايير الدرامية والمسرحية المعمول بها ما دامت هذه العوامل يمكن أن تكون كذلك، وفي آن واحد، مسؤولة عن فهمنا لخطاب النص الدرامي.

الهوامش

(1) هناك مسرحيات كتبت للقراءة فقط، مثل مسرحية "لورانزاشيو"لألفرد دوموسيه (1834) بلوحاتها التسع والثلاثين، وهي لم تكتب لكي تمثل، وموسيه نفسه قام بنشر بعض مسرحياته بين عامي 1833- 1834 تحت عنوان لا يخلو من إيجاد واضح "مشهد في مقعد" أي المسرح المقروء، انظر ازدواجية الخطاب المسرحي" تر ـ د. قاسم مقداد.

(2) مدخل إلى نظرية السرد عند غريماس. ص31

(3) سيمياء المسرح.ص8

(4) كان انطونان آرتو يحلم بمسرح يتحرر فيه العرض من "استعباد"الكلمة فهو يقول ـ "يمكن أن نتساءل عما إذا كان المسرح لا يستطيع بالمصادفة أن يمتلك لفتة خاصة، ويعتبر فنا مستقلا كالموسيقى والرسم والرقص" "المسرح وقرينه" ص59.

(5) سيمياء المسرح، ص12.

(6) سيمياء المسرح، ص8

(7) علم السيمياء والمسرح، ص98.

(8) علم السيمياء والمسرح، ص98.

(9) **Dramatic Text As A Component – P 130**

(10) سيمياء المسرح ص 314.

(11) ازدواجية الخطاب المسرحي "مجلة الحياة المسرحية" العدد 39عام 1993.

(12) ازدواجية الخطاب المسرحي. الحياة المسرحية. عدد 39.

(13) نفس المرجع السابق. عدد 39.

الباب الثاني

الفضاء الدرامي

The Dramatic Space

الفضاء الدرامي

The Dramatic Space

يشكل الفضاء الدرامي مكونا أساسيا من مكونات النص الدرامي، حيث تقوم الفواعل **Agents** اللافظة من خلال عملية "التفكيك ــ التركيب" **Deconstruction** بصياغته قصد تنظيمه بصفة مستقلة نسبيا، وهو يبنى بأشكال متضمنة ومتنوعة داخل النص الدرامي. وعلى العكس من الفضاء المسرحي المرئي والمجسد صوريا، فإن هذا الفضاء لا يكون قابلا للرؤية إلا من قبل المتفرج الذي يقوم بإنشائه في مخيلته. إن أول عمل بحثي يجدر القيام به، هو رفع الالتباس، وإزالة سوء التفاهمات التي وسمت هذا المكون الخطابي الهام، وعلى رأسها الكشف عن العلاقة القائمة بين فضاء الحكاية "الخرافة" **FaBula** والفضاء الدرامي والفضاء الواقعي **Real Space** وذلك قبل الشروع في دراسة " تَبَنَين " الفضاء الدرامي وتحديد عناصر تكوينه، وهو موضوع بحثنا هذا. على أن نشير إلى بعض التمايزات في هذه الفضاءات.

لقد عرف الشكلانيون الروس الخرافة بأنها خط ـ الحكاية الأساسي في السرد، وتشمل الحوادث نفسها بعد ترتيبها المنطقي الذي يتوصل إليه قارئ النص من خلال تجريده الحبكة التي تشكل تنظيم الحوادث في النص الدرامي(1) بما فيها من عناصر محذوفة وتغيرات في التعاقب ووقائع مرتدة **Flashbacks** أو مستقبلية وجمع التعقيبات العرضية والأوصاف والتي لا تساهم مباشرة في دينامية الحوادث. وبناء عليه يكون الفضاء (المكاني) الذي يبنيه قارئ النص الدرامي (وكذلك المشاهد في المسرح) كفضاء للخرافة مغايرا تماما للفضاء الذي يبنى من خلال الحبكة، والذي يسمى الفضاء الدرامي.إن فضاء الحكاية متصل ومتماسك ومبني بتسلسل منطقي، فهو ناتج عن "لغة السرد" لا لغة الخطاب الذي

تمثله الحبكة الدرامية . وعلى هذا يمكن التمييز بين فضاء أوديب كما ورد في الأسطورة، وفضاء الثلاثية التراجيدية كما قدمها سوفوكليس، ففي الخرافة، يلجأ "لايوس" ملك مدينة طيبة إلى ملك طنطالة بعد أن طرد من مملكته، لكن لايوس يخطف ابن الملك الذي استضافه وأحسن إليه وأعانه في شدته، مما حدا بالابن المخطوف إلى الانتحار بعد ما فعله لايوس من خطيئة. يتزوج لايوس من "جوكاست"، منتظرا قدوم الأبن الذى سيرثه في الحكم . يتأخر قدوم وريث للعرش فيسأل لايوس العراف عن السبب، فيخبره العراف بأنه سيرزق بولد سيعيش ويكبر حتى يقتله ويتزوج أمه وذلك عقابا له عما فعله بابن ملك طنطالة. بعد ولادة أوديب، يخشى لايوس وجوكاست من تحقق النبوءة، فيخرقان قدميه ويربطانه منهما ثمّ يعطيانه إلى خادم لكي يلقيه في جبل "كثيرون" لتفترسه السباع هناك. يشفق الخادم على الطفل فيسلمه إلى أحد الرعاة. يأخذ الراعي الطفل إلى ملك "كورنثة"فيتخذه ابنا، ويسميه أوديب لتورم قدميه.

بعد أن يكبر أوديب يخبره العراف بأنه سيقتل أباه ويتزوج أمه، فيهرب الشاب من بلدته متجها إلى طيبة لكي لا تتحقق النبوءة. في الطريق يلتقي أوديب الملك لايوس دون أن يعرف انه أباه. كان لايوس خارجا من طيبة باحثا عن حل للعنة التي أصابت بلاده، إذ حلَّ بها وحش في صورة أبو الهول. يسأل الناس لغزا: فمن لم يستطع حله؛ يقتله.

تتصادم العربتان (عربة أوديب ولايوس). فيتشاجرا. يستطيع أوديب بأن يقتل الملك/ والده ويدخل طيبة. بعد ان يقابل أبو الهول ويحل اللغزفينقذ المدينة. مكافأة أهل طيبة لأوديب كانت تزويجه من ملكة بلادهم جوكاست. يعيش أوديب مع زوجته/ أمه ، وينجب منها أربعة من الأبناء: بولينكس، وتيتوكليس، وانتيجونا وأسمينا. لكن وباء كاد يهلك كل شئ في البلاد. فيذهب البعض لسؤال العرافين عن ذلك. فيخبرونهم بأن ملكهم هو سبب البلاء، لأنه تزوج أمه بعد أن قتل والده، فيفقأ أوديب عينيه، وتقتل جوكاست نفسها!!

أما مسرحية أوديب ملكا لسوفوكليس، فتبدأ من اللحظة التي يعمُّ فيها الطاعون المدينة فيستغيث الشعب ممثلاً بالجوقة التي تدعو الملك أوديب لإنقاذ طيبة من الوباء، ليكتشف في رحلة بحثه مافعله من انتهاك للمحرمات، دون أن يدري، وهو السبب وراء انتشار الوباء.

الفضاء الدرامي:

وهو بشكل عام الفضاء (المكاني) كما يقدم من خلال الحبكة الدرامية **Plot** بما هو مجموعة انتقالات مكانية (كما في المسرح الإليزابيثي)، أو فضاء ثابت (كما في التراجيديا الإغريقية ومسرح الكلاسيكية الفرنسية الجديدة..) . إنه باختصار الفضاء الذي يصوغه الخطاب الدرامي، والذي ينتظم في جملة أنساق سيميائية، مشكِّلا "رسالة ـ عبر لغوية". أي أنه مُكوَّن سواء داخل النص الدرامي الرئيسي أو من خلال النص الثانوي (أي ملاحظات وإرشادات المؤلف) **Meta Language**. فهو فضاء لفظي بامتياز **Verbal Space**، و فضاء لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب، لذا فإنهُ يتشكل كموضوع للفكر الذي يخلقه المؤلف الدرامي، بجميع أجزائه. وهذا التحديد السيميائي لم يبق دون تأويل أو دلالة، لأن تشكُّل الفضاء الدرامي من الكلمات أساسا، يجعله يتضمن كل المشاعر والتصورات المكانية التي تستطيع اللغة التعبير عنها. وقد اقترحت جوليا كريستيفا ـ في سبيل ذلك ـ أن نسمي تحليل النص، بالتحليل العلاماتي، الأمر الذي يعني أنه "يتضمن المرجع "التحليل ـ نفسي" الحاضر في التحليل العلاماتي"(2). ويخضع الفضاء الدرامي المبني لفظيا بشكل خاص للسياق الاتصالي نفسه الذي يعرف عادة بسياق اللفظ، ويشمل الصلة التي تقوم بين فضاء المتكلم وفضاء القارئ، والناتجة عن الخطاب الدرامي لحظة تلاقي الذاتين معا(3) وهذا ما يقودنا إلى الإشارة إلى الفضاء الواقعي. فما ندعوه الفضاء الدرامي ليس موجودا، أو لا يوجد إلا وظيفيا، كونه عنصرا في نسق سيميائي، إذ لا ينتمي الفضاء(المكاني) إلى الخطاب المحض ولكن إلى المرجع، فالحوار

التبادلي، واللغة لا يعرفان إلا فضاء سيميائيا ، أما الفضاء الواقعي (الحقيقي) فهو وهم مرجعي أو "واقعي" . إن البحث عن آلية تشكل الفضاء في النص الدرامي، يتطلب منا أولا البحث في آلية اشتغال هذا النص ذاته سيميائيا ، أي "التحليل العلاماتي" لنص. كما يتطلب منا بشكل أدق المقارنة بين مفهوم النص الدرامي والخطاب الدرامي، ومن ثم تبيان عناصر انبناء هذا الفضاء بعد تفكيكها.

سيمياء النص الدرامي

ينطوي مفهوم النص الدرامي على أنه رسالة مكتوبة، مكونة من روامز **Codes** وأعراف **Conventionals** متبلورة، ينشأ الإطار **Frame** المسرحي على أساسها ، وتهدف إلى تمكين القارئ (والقارئ المخرج) من تفسير هذا النص، وترجمته إلى عوالم درامية **A Dramatic Worlds** وفضاءات تخييلة، وفقا لقاعدة الميل إلى التوافق مع المعيار والانحراف عنه (5). أما المعيار فهو يُحدد بقابلية التنبؤ بظاهرة ما على أساس من الظواهر السابقة أو البينصية (كل نص يحمل آثار نص آخر) **InterTextual** أو من معلومات تم تلقيها مسبقا ، تكسب القارئ "كفاءة درامية" **Dramatic Competence**، تمكّنه من فك الروامز المخصصة لنص درامي بالمقارنة مع نصوص أخرى(6). ومن هنا أيضاً يكون العرض المسرحي نفسه "بينصياً" من خلال استخدام تقنيات تصويرية أو بونية لعروض أخرى، تشكل الفضاء المسرحي. (مثل استخدام بيتر بروك المعروف لتقنيات السيرك في إخراجه لمسرحية "حلم ليلة صيف"(7))، وقد أطلق هانز روبرت ياوس **H. R. Jauss** على هذه الحالة اسم "أفق التوقعات" **Horizon Of Expectations**والذي، بواسطته، يتم "قياس المسافة الجمالية" الناتجة عن الانحرافات الجزئية عن المعايير القائمة (8). وبهذا فإن تشكيل الفضاء الدرامي (والمسرحي) يزداد تعقيدا كلما ازدادت هذه الانحرافات، والتي لا تكون قابلة للتنبؤ على نحو كبير، وتنقل خبرات جمالية. فليس النص سوى سلسلة من العلاقات الجمالية والعادية ، وصلته بالمعيار يمكن دراستها بالتفسير العلمي

لمفهوم العرفية **Conventionlity**، ذلك "أن كل عمل فني هو عمل عرفي"(9). يمكن النظر، إذن، إلى النص الدرامي - كأي نص آخر فني - على أنه مؤلف من رموز لكل منها مضمونه الخاص. إنّ الفن في هذا الوجه مشابه للتنجيم والنبوءة والأساطير (لاحظ إصرار إيتيان سوريو في كتابه الشهير "مائتا ألف وضع درامي" على منح شتى وظائف الدراما أسماء ورموزا مستقاة من علم التنجيم)(10). كما أن النص الدرامي يضم مجموعة أخرى من الدّوال اللغوية بحدودها المادية من حروف متسلسلة في كلمات وجمل وفقرات وفصول، ومن جهة أخرى يضمّ المدلول بمستوياته المختلفة، في النص ـ كما يقول رولان بارت ـ " نظاما لا ينتمي إلى النظام اللساني، ولكنه على علاقة معه، علاقة تماس وتشابه في الوقت ذاته"(11). فيما قامت كريستيفا بتعريف النص على أنه جهاز نقل لساني، يعيد توزيع اللغة واضعا الحديث التواصلي، نقصد المعلومات المباشرة، في علاقة ملفوظات سابقة أو متزامنة(12). وبهذا الشكل يكون النص الدرامي "عملية إنتاجية" وفضاء يتصل فيه مؤلف النص مع قارئه. وهذا النص لا يكفُّ عن التفاعل، فهو يفكك دوما لغة الاتصال، أو لغة التمثيل، أو لغة التعبير، ويعيد بناء لغة أخرى مُتمفصلة وناجمة عن الأعراف الثقافية والاجتماعية والتاريخية، وبهذه الطريقة نتمكن من قراءة هذا النص، عبر مجموعة من التحليلات الأسلوبية التي تتركز على تكويناته الصوتية ووحداته الدلالية ومركّب أحواله المتتالية والموضوعة في مكان مميز وفي تسلسل زماني ـ مكاني، وكذلك متتاليات أحداثه المترابطة. وحسب ما يقوله تواين فان ديك (**T . A. Van Dijk**) "يكون الفضاء الدرامي هو الشكل والمضمون اللذان يتوضع فيهما النص الدرامي، بما هو مجموعة مواقف ومسارات أحداث"(13). يتمتع النص الدرامي إذن، بقدرة واسعة على بث العلامات، فهو سلسلة "نتاجات مستمرة العطاء على شكل تلفظات يتابع عبرها الفاعل الحيوي، والذي هو بلا شك فاعل المؤلف وفاعل القارئ"(14).

إن بحثنا في الفضاء الدرامي يتطلب منا الإشارة إلى أن كلمة "نص" وفق رأي بول ريكور **P. Ricoeur** تطلق أساسا على كل خطاب **Discourse** تمَّ تثبيته بواسطة الكتابة (15)، بل أن النص الدرامي "ليس إلا خطابا لا يستطيع أن يتواجد إلا عبر خطاب آخر.

الخطاب الدرامي:

يتألف الخطاب الدرامي من وحدات خطابية صغرى متداخلة ومركبة من علامات مختلفة ومتناغمة معا، وهذه الوحدات الخطابية (البنيات) تتولى جملة العمليات التركيبية على المستويين التزامني (**Synchronic**) والتتابعي (**Diachronic**)، لتساهم في إنتاج هذا الخطاب، وذلك عبر إدراج عنصر التلفظ (**Enunciation**)الذي يمكِّن من صياغة الخطاب متمفصلا عبر مكوناته الصغرى والتي حددها غريماس في ثلاثة أنواع أساسية : الفضاء والزمان والفواعل (الشخصيات)(16). وكل ملفوظ يمتلك مخزونا من المعلومات، تكشف بنيتها المركبة عن حصر لخطابات أخرى تتخذ طابع الإحالة المرجعية، وتكشف عن وجود معلومات قوليّة (**Peroutionary Information**) متعلقة بالخطاب الدرامي. إن البحث عن آلية عمل وتشكل أحد هذه المكونات الثلاثة الرئيسية، يدفعنا للقيام بدارسة بنيوية سيميائية له كما في الفضاء الدرامي.

سيمياء الفضاء الدرامي:

بما أن النص الدرامي، هو نص لفظي بامتياز، وبالدرجة الأولى، فإن الفضاء المسرحي كمكون رئيسي فيه، يتشكل بالضرورة من خلال روابط اللفظ الزمانية - المكانية (**C ronotop**) بواسطة أدوات تحمل سمات تأشيرية كأسماء الإشارة وظروف الزمان والمكان. إضافة إلى ذلك يتشكل هذا الفضاء من "الوصف السردي" (**Diegesis**)الذي تقوم به الشخصيات الدرامية أثناء الحوار التداولي (**Dialogue**) أو الجانبي (**The Aside**).

وقد أشار ياندريش هونزل **(Y.Hownel)** إلى تمفصل اللغة الأولى في الدراما، فنسب مركزيتها إلى تفوق الحوار على السرد، واستتبع ذلك تفوق الفعل على القول (17). هناك عامل ثالث لا يقلّ أهمية في تشكيل هذا الفضاء وهو يتعلق بالإطار الوصفي الذي يقدمه مؤلف النص الدرامي، ويُجري الأحداث، ويضع الفواعل فيه، وهو النص الثانوي.

بشكل عام ينتظم الفضاء الدرامي في جملة أنساق سيميائية، مشكّلا رسالة عبر ـ لغوية، لكنه يتجاوز الوصف السردي الخطي، كما في الحكاية الأصلية، ليتمفصل عبر ثلاثة مستويات: مستوى "الوظائف"(**Functions**) ومستوى "الأفعال (**Actions**) والمستوى الإنشائي (**Per. formative**). وانطلاقا من ذلك يمكن وضع تصنيفين كبيرين للفضاء الدرامي حسب المستوى الوظيفي، الأول توزيعي (**Distributive**)، والثاني تركيبي اندماجي **Synthetic** حسب ما حدده أبراهام مول (18).

الفضاء الدرامي الوصفي

" مستوى الوظائف"

وهو الفضاء (المكاني) الذي ترسمه الشخصيات الدرامية من خلال الوصف اللفظي عبر تقديم علامات أيقونية **[**الصورة، التخطيط، الاستعارة**]**، وشاهدية ورمزية . وتعتبر أدوات الإشارة اللفظية أشكال علامات تأشيرية نموذجية، فهي تشكل الوسائل الأولية التي تكيف اللغة نفسها بواسطتها تجاه المتكلم والمتلقي، بالنسبة إلى زمان الفعل ومكانه، مثلما تكّيف اللغة نفسها بشكل واسع بالنسبة إلى المحيط المادي المُتخيّل والمزعوم التي تشغله. وبما أن الخطاب الدرامي هو خطاب "أنَوي" حيث يعرف الفاعل **(Agent)** المتكلم كل شيء في حدود موقعه في الفضاء الدرامي، فإن هذه الإشاريات ستلعب دوراً كبيراً في تشكيل الفضاء، وقد سمى جون لايونس **J. Lyons** هذه الحالة بعبارة "التفعيل الفضائي للزمن" **Spatiolization Of Time** (19) حيث يقوم الخطاب / الآن بتسجيل الحضور

الفضائي، ويقدم المتكلم في النص الدرامي نفسه على أنه أنا ـ هنا. "هاهنا فضائي" . وقد أحصى سير بييري أليساندرو(**Alessandro**) زهاء 5000/ كلمة، في نص (هاملت) كانت من نوع الإشاريات **Textual deixis**، أي أنه يتألف من ضمائر وأسماء إشارة أو ظروف "هنا" و "الآن".. الخ.

أما بالنسبة للأيقونة الوصفية ـ الزائفة في النص الدرامي فهي تشتمل على تعاون ثلاثة فواعل كما صنفها بيرس، مثل العلامة وموضوعها **Object** وتعبيرها **(Interpretant)**(20). (التعبير هو الفكرة التي تصدر عن العلامة تقريبا) بشكل تسمح للقارئ بتشكيل صورة ذهنية للفضاء، ففي مسرحية "فاوست" لغوته، يصف فاوست مشهد المدينة لفاغنر قائلا:

فاوست : استدر لتشاهد المدينة من هذه الأعالي. من بوابة المدينة الخاوية الكئيبة تندفع جموع شتى، وكل واحد يريد أن يتشمس اليوم. إنهم يحتفلون بقيامة السيد (...) ومن مضايق الأزقة المعاصر. ومن ظلام الكنائس الرهيب، قد خرجوا جميعاً إلى النور. انظر كيف تتشتت الجموع مستطارين خلال الحدائق والحقول، وكيف يحرك النهر في طوله وعرضه كثيرا من الزوارق المرحة، وكيف يبتعد هذا الزورق الأخير وقد حُمّل فوق طاقته حتى ليوشك أن يغرق! ومن طريق الجبل لنا الملابس الزاهية الألوان وها أنذا أسمع جلبة القرية (..)(21).

يقدم لنا هذا الوصف السردي، على لسان فاوست، صورة حية للفضاء (المكاني): "الحقول، الأزقة، النهر، حركة المركب، الألوان والملابس، وأصوات الناس"، وقد انتشر هذا الأسلوب الوصفي كثيرا في المسرح الإليزابيثي

(**The Elizabethan drama**) بشكل خاص. ففي مسرحية "العين بالعين" لشكسبير، **تصف إيزابيلا مكان لقائها بأنجلو بالتفصيل: " ... له حديقة يحيط بها سياج من اللبن تمتد في جانبها الغربي كرمة بوابتها من ألواح متراصة، أما هذا المفتاح الكبير أما هذا المفتاح الكبير فهو لباب صغير يصل ما بين الكرم والحديقة"(22).**

إن أهمية الوصف الفضائي، تنبع من مستوى الوظيفة الاستعمالية أو المعنوية لمفردات هذا الفضاء (العلامات). وتعدد هذه لاستعمالات أو ضرورتها " فوجود بندقية معلقة على الجدار في المشهد الأول. يعني أنه يجب أن تطلق النار في المشهد الأخير" كما يقول تشيخوف (23). وإذا ما أخذنا هذه القاعدة الوظيفية للأغراض في الفضاء الدرامي ، فإننا سنتذكر مسدسات "هايدا غابلر" أو البرج الذي سقط منه سولونيس في "المعلم البنّاء" لإبسن، حيث الوظيفة الفضائية الدرامية، والدلالة الجنسية للسقوط. وتسمى هذه "الوظيفة الاندماجية" والتي تشمل كل القرائن المادية المرتبطة بعمل الشخصية (فضاء غرفة فاوست مثلا تبدو مثل مختبر).

الفضاء الدرامي والشخصية

المستوى الإنشائي:

تعتبر الشخصية الدرامية، الركن الأول والأساسي في النص الدرامي، فهي تتحرك في فضاء ممتلئ ماديا، وغني بالأحداث والمشاعر، كما يرتبط تشكيل هذا الفضاء بشكل كبير بحركة هذه الشخصية (الفواعل)، وظهورها ونمو الأحداث التي تسهم فيها. إن اختراق الشخصيات للفضاءات (المكانية) ووجهات نظر هذه الشخصيات ومميزاتهم الخاصة، تساهم في إعطاء صورة واضحة عن الفضاء الدرامي، الذي يساهم هوالآخر في الكشف عن الفضاء النفسي والاجتماعي للشخصيات المعينة، كما ينقل خطاب المؤلف من خلالها. فأي تغيير في الفضاء (المكاني) سيؤدي حتما إلى نقطة حاسمة في الحبكة والمنحنى الدرامي للخطاب، وكذلك في تركيب الحوار التداولي ووظيفته اللغوية والدرامية، فانتقال ريكاردو خوردان في مسرحية "مركب بلا صياد" لأليخاندروكاسونا ـ من فضاء مجتمع البورصة والتجارة والمدينة إلى فضاء قرية الصياد القتيل بيتر آندرسون، حيث الهدوء والبحر والغابات الساكنة والعمل الشريف، أدى إلى انقلاب درامي (**Peripeteia**) في خطابه الشخصي، وفي الخطاب الدرامي ككل، كما أدى أيضاً إلى تغييرات جذرية في شكل الفضاء

(المكاني) لبيت ستيلا (الألوان، الإيقاع، النور، الأغراض والأزهار..)(25). إن هذا الارتباط الإلزامي بين الفضاء الدرامي والحدث وسلوك الشخصيات هو الذي سيعطي للخطاب الدرامي تماسكه النصي **(Coherenc Textual)** وتماسكه الدلالي **(Semantic Coherenc)** ويقرر الاتجاه الذي سيأخذه الحوار لتشييد هذا الخطاب. فالفضاء المكاني هو أحد المكونات الأساسية التي يتراكب عليها الحدث، ولن تكون كما يرى هنري ميتران **H . Mitterand** " هناك دراما بالمعنى الأرسطوي للكلمة، ولن يكون هناك أي حدث، ما لم تلتق شخصية درامية بشخصية أخرى، في بداية القصة، وفي مكان يستحيل فيه هذا اللقاء"(26). ولقد أطلق ميتران على هذا اللقاء الاستثنائي اسم "الخرق المولِّد" للفضاء الدرامي أو الوظيفة الإنشائية(27) له. فهذا الفضاء لا يوجد إلا طبقا لطبيعة مكانية محددة داخل نسق مكاني، تجتمع فيه الصفات والإحداثيات الجغرافية والصفات الاجتماعية معا، وبالتالي فهو ناشئ ومتنام وقيد الاكتمال، ومرتبط بالشخصية وموقفها وسلوكها، فبمجرد الإشارة إلى الموضع (حديقة، غرفة، برج، غابة) يعني هذا أنه جرى أو سيجري فيه شيء ما. وهي كافية أيضاً لكي تجعلنا ننتظر قيام حدث ما."ذلك أنه ليس هناك فضاء درامي غير متورط في الأحداث"(28). وفي سياق حديثه عن الوظيفة الأنثروبولوجية لوصف الفضاء قال فيليب هامون**(Ph. Hamon)** "إن البيئة الموصوفة تؤثر في الشخصية وتحفزها على القيام بالأحداث، وتدفع بها إلى الفعل، حيث يمكن القول بأن وصف البيئة هو وصف مستقبل الشخصية"(29)، فالتأثير كبير ما بين الشخصية والفضاء الذي تعيش فيه، بحيث يصبح بالإمكان أن تكشف بيئة الفضاء (المكاني) الدرامي عن الحالات الشعورية والحركية التي تعيشها وتقوم بها الشخصية الدرامية. أو أن الحالات الشعورية للشخصية تقدم لنا الفضاء (المكاني) من وجهة نظر معينة، كما أن هذا الفضاء يمكن أن يسهم في التحولات الداخلية التي تطرأ على الشخصية، ففي مسرحية "سياسة الفضلات" لآرثر أداموف **A. Adamov** يرتبط مرض الشخصية الرئيسية "جوني" بالفضاء المكاني مباشرة من خلال جدلية

الخارج / الداخل(30). كما يترك الفضاء الدرامي تأثيره الواضح على خطاب شخصية "البوابة" في مسرحية "المستأجر الجديد" ليوجين يونسكو، فيأخذ كلامها صيغة الأمر الدال على السلطة، وذلك من خلال أفعال الأمر - "اصمد، كفاكم ضجيجاً.." ويعود ذلك إلى الإحساس بامتلاك هذا الفضاء (المنزل/المملكة). وبالرغم من أن إنشاء الفضاء (المكاني) الدرامي يأتي مرتبطا بتقديم الشخصيات، فإن هذا الفضاء هو الذي سيوكل إليه مساعدة القارئ على فهم الشخصية، فالفضاء في مسرحية "بانتظار غودو" لصموئيل بيكيت هو الذي يحمل خطاب المسرحية، ويكشف لنا عن الفراغ والعزلة التي أصابت الإنسان الغربي الأوروبي بعد الحرب العالمية الثانية، وانقطاع تواصله مع الآخرين. ومن هذه الناحية يمكن اعتبار الفضاء الدرامي بمثابة بناء يتم إشادته اعتماداً على المميزات والتحديدات التي تطبع الشخصيات، بحيث يجري التحديد التدريجي ليس فقط لخطوط المكان الهندسية، وإنما أيضاً لصفاته الدلالية، وذلك كي يأتي منسجماً مع التطور الحكائي العام المندرج في إطار **frame** الحبكة سيوزت **Sjuzet** (31). ففي مسرحية "نهاية اللعبة" لبكيت، يقيس (كلوف) المكان قياسا دقيقا ابتداء من نقطة ثابتة هي (هام) الجالس في وسط المسرح، حيث ينتقل كلوف على كرسيه المتحرك وهو يجوب المكان في كافة الاتجاهات، فيرسم بذلك الحدود التي سيتم فيها الأداء أي أن المكان لم يكن موجودا قبل استكشافه، فهو يخلقه كلما اكتشفه وقام بقياسه(32). وبحكم هذه الصلة الوثيقة التي تجمع الشخصيات بالفضاء الدرامي فإنه من الضروري أن تظهر محاولات البحث في هذا الموضوع، والبرهنة على أن الفضاء (المكاني) " هو تعبير مجازي عن الشخصية، فبيت الإنسان امتداد له"(33)، الأمر الذي أدى إلى ظهور علم معاصر هو البروكسيميا على يد إدوارد هال وآخرون [راجع الفصل الرابع "الفضاء الاجتماعي] ولقد وصلت هذه القراءات للفضاء الدرامي، وعلاقته المتبادلة مع الشخصيات الدرامية إلى جعل هذا المكوِّن، كما لو كان خزانا حقيقيا للأفكار والمشاعر والحدوس.

الفضاء الدرامي والقوة الموجِّهة:

(مستوى الأفعال)

إن البحث في إنشاء الفضاء الدرامي، وعلاقة الشخصية في ذلك (والحالة المعاكسة) وصل إلى جملة من الآراء التي يقول بعضها بدينامية الشخصية الدرامية، مقابل الجمود النسبي أو السبات في الفضاء (المكاني)، وقد انطلق هذا الرأي مستفيدا من أبحاث إيتيان سوريو حول الشخصية الدرامية "القوة الموجهة" في كتابه الشهير "مائتا ألف حالة دارمية" كم أكد هنري ميتران على أن الشخصية الدرامية تستطيع أن تخترق الأمكنة (الفضاءات) ويمكن أن تتواجد، حتى في حالة غيابها، حيث تظل محافظة على مكانتها ودورها في البيئة الفواعلية (34) كالجنرال غابلر في مسرحية "هايدا غابلر "لهنريك إبسن، لقد وصف يان كوت هذه الحالة في دراسته "تفكيكية إبسن" **Ibsen'sDeconstruction** قائلاً :

"في المشهد الأول تسدل هايدا الستائر. إنها لا تستطيع الوقوف في ضوء الشمس. وهذا أول ما نتعرف عليه في شخصيتها. الصالون فاخر، والأثاث مرتب بطريقة تجعل بالإمكان أن يجري فيه حديثان منفصلان في نفس الوقت، في خلفية الغرفة (الصالون) صورة الجنرال غابلر بزيه العسكري، معلقة على الجدار خلف الكنبة، في المشهد الأخير ستدخل هايدا الغرفة وستسدل الستارة، ثم تطلق النار على نفسها تحت صورة والدها لقد أصبحت الغرفة الداخلية مكانا للخضوع الأبوي"(35).

وهكذا فالفضاء (المكاني) ليس له أية قيمة إلا إذا حصل فيه فعل، حتى ولو كان في حدوده الدنيا (في انتظار غودو، ومسرحية الكراسي).

الفضاء الدرامي كوجهة نظر (Point Of View):

انطلاقا مما سبق، فإن الفضاء (المكاني) الدرامي، لا يمكن أن ينبني ويتشكل إلا من خلال وجهة نظر شخصية تخترقه أو تعيش فيه، فهو بالعمق ليس إلا مجموعة من العلاقات المتواجدة بين الأماكن والديكور والوسط الذي تجري فيه الأحداث والشخصيات الدرامية، والتي تدفع القارئ إلى تشكيل هذا الفضاء جماليا وذهنيا. فالفضاء (المكاني) غير مستقل عن الشخصية التي تندرج فيه، والمنظور الذي تتخذه هذه الشخصية هو الذي يحدد أبعاد الفضاء الدرامي، ويرسم طبوغرافيته ويجعله يحقق دلالاته الخاصة وتماسك خطابه الإيديولوجي (36). كما أن الفضاء (المكاني) الدرامي يعاش على عدة مستويات : اجتماعية ، طبقية ، ثقافية ونفسية.. الخ. وبوصفه "كائناً" مشَّخصا وتخيُّليا فهو فضاء استثنائي وغير معتاد ولا يشابه الواقع الذي نعيش فيه، ونخترقه يوميا أو واقعياً إنما نحاول استنالته وفق قاعدة الانحراف والمعيار الجمالي ، بمعنى أوضح باعتباره الطرف الحيوي الآخر، بعد المؤلف.

الفضاء الدرامي والنص الثانوي (Mita Discours)

يتميز الخطاب الروائي السردي عن الخطاب الدرامي، في قدرة مؤلف النص الروائي على أن يشير إلى نفسه من خلال الأشياء التي يصطدم بها. وبوسعه أيضاً أن يضع نفسه داخل الشخوص أو خارجها. أو أن يجمع بين الأمرين حتى في الجملة الواحدة. أما في الخطاب الدرامي، فإن المؤلف غائب منذ اللحظة التي تظهر فيها الشخصيات الدرامية في أي مشهد إذ بمجرد حضورهم ينسحب المؤلف إلى الصف الأخير.ومع ذلك فإن بقايا تدخل المؤلف تظهر في طريقة توزيعه وتقطيعه للمشاهد إلا أن أهم تدخل للمؤلف الدرامي في فضاء النص المسرحي الدرامي تكمن في قائمة الإرشادات والمعلومات والملاحظات التي يقدمها عن الفضاء والحركية والحالات الشعورية للشخصيات، والتي اصطلح على تسميتها اسم "النص الثانوي" أو "ما وراء الخطاب" (**Meta Discourse**) ، ويمكن الإشارة إلى ملاحظة هامة

تتعلق بدينامية العلاقة ما بين الخطاب الدرامي والنص الثانوي، وهي علاقة التواري والظهور، فبشكل عام، كلما كان الحوار التداولي للشخصيات الدرامية غنيا بالصور والاستعارات، كلما قلَّ تدخل المؤلف، وقصر طول نصه الثانوي الذي يهدف منه إلى بناء الفضاء الدرامي إضافة إلى فضاء الحكاية، والعكس صحيح، وهذا هو فرق جوهري بين المسرح الواقعي (حيث تطول قائمة الإرشادات أحياناً بشكل كبير) وبين المسرح الشكسبيري. في المقابل تزخر بعض النصوص الحديثة بالملاحظات الإخراجية والإرشادات الكثيفة نظراً لندرة الحوار والأحداث فيها، حيث تحل العلاقات بين الأشياء محله كما في مسرحية "فصل بلا كلام" لصموئيل بيكيت (37). يمكن تمييز مجموعة من الملاحظات والإرشادات والتصويرات التي تساعد في تشكيل صورة الفضاء الدرامي للنص، مثل العناوين وتحديدات النوع (كوميديا، تراجيديا...) التقطيعات (فصل، مشهد)، وكذلك قائمة الشخصيات والملاحظات التي تتعلق بحركتها وألقابها ووظائفها مع ما تعيد إليه من أمكنة جغرافية وتاريخية أو أسطورية، وملاحظات وصفية، كوصف الأبعاد الهندسية (مثل غرفة المعيشة.. لغراهام غرين) والأغراض (بندقية من الحائط) ومداخل ومخارج الأمكنة.. الخ، وكذلك وصف حالة الشخصيات النفسية، وطريقة حديثها (ببرود، بحماس، بنغمة حذرة.. "فضاء سماعي" وكذلك إرشادات وإرشادات محتملة تتعلق بالتقنيات المقدمة إلى الإدارة (حول الإضاءة بشكل خاص) أو مجموعة من النصائح ذات البعد العام التي تقدَّم للمخرج مثل نصائح جان جينيه في مسرحية "الخادمات" (38).

اقتراحات سيميائية لدراسة الفضاء الدرامي

قدمت القراءات البنيوية والسيميائية عدداً من الاقتراحات للكشف عن بنية الفضاء (المكاني) الدرامي، وعن دلالاته وذلك باستخراج المبادئ التي تنظم "اقتصاد المكان" من خلال المستويات التي تشكل أساس تنظيم "البنايات" الخطابية للنص. فتم بناء مجموعة من التقاطبات المكانية التي ظهر (ومن خلال

دراسات متفرقة) وجود عدد كبير منها، يمكن العثور عليها في النصوص الدرامية. وتأتي تلك التقاطبات في شكل ثنائيات ضدية تجمع بين قوى أو عناصر متعارضة،بحيث تعبر عن العلاقات والتواترات التي تحدث عند اتصال الشخصيات بأماكن الأحداث. ومن الملاحظ أن هذه التقاطبات والثنائيات الضدية تنسجم مع المنطق والأخلاق السائدة والمعتقدات السياسية والتَّموُضع الاجتماعي والطبقي.

لم يكن مفهوم التقاطب ـ في الواقع ـ من اكتشاف علم السيمياء أو البنيوية، فجذوره الأولى نراها عند أرسطو في كتابه "الفيزياء" حيث تبرز التقاطبات التي يحددها جسم الإنسان الواقف بالنسبة للمحاور الهندسية (طول، عرض، ارتفاع) مثل يمين/ يسار ـ أمام/ خلف ـ أعلى/ أسفل(39). كما درس غاستون باشلار هذه الموضوعات في كتابه المعروف "شعرية المكان" جدلية الداخل، الخارج، وعارض بين القبو والعلية وبين المتناهي واللامحدود (40).. لكن يوري لوتمان (**Y .Lotman**) دفع بالقضية إلى حدود إقامة نظرية متكاملة للتقاطبات المكانية في كتابه " بنية النص الفني". فالفضاء بالنسبة للوتمان هو "مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر والحالات والوظائف والصور والدلالات المتغيرة) التي تقوم بينها علاقات شبيهة بتلك العلاقات المكانية المعتادة (كالامتداد والمسافة)، وقد خلص لوتمان إلى أن لغة العلاقات المكانية تصبح وسيلة للتعرف عليها في الواقع"(41) فمفاهيم مثل ـ الأعلى/ الأسفل ـ القريب/ البعيد ـ المنفتح/ المنغلق ـ المحدود/ اللامحدود ـ المنقطع/ المتصل. كلها أدوات لبناء النماذج الثقافية والاجتماعية والعقائدية والأخلاقية دون أن تظهر عليها أية صفة مكانية، ويرى لوتمان أن هذه النماذج في عمومها تتضمن وبنسب متفاوتة، صفات مكانية، تارة في شكل تقابل بين السماء / الأرض أو ترابية سياسية، اجتماعية وطبقية تارة أخرى يسار/ يمين أو مهنية ـ راقية/ دونية. وكل هذه الصفات والأشكال تندرج وتنتظم ضمن نماذج للعالم تطبعها صفات فضائية مكانية

بارزة. وتقدم لنا نموذجاً أيديولوجيا متكاملاً يكون خاصاً بنمط ثقافي محدد. ولقد طبق رولان بارت تحليلاً بنيوياً سيميائياً وفق مفهوم التقاطبات في تحليله للفضاء المكاني الراسيني، حيث قارن بين البيت الراسيني وخارجه وكذلك القصر المغلق، والخارج المفتوح.وقد اعتبر بارت أن أي هرب من الداخل إلى فضاء الخارج في التراجيديا الراسينية يؤدي إلى الموت(42) كما طبق يان كوت طريقة تحليلية مشابهة على مسرح هنريك إبسن(43) ففي مسرحية "سياسة الفضلات" لأداموف، يمكن ملاحظة هذه التقاطبات المكانية بشكل واضح وفق المحور العمودي (منصة القاضي ـ فوق/ المتهم ـ تحت) وكذلك مجموعة أخرى من التقاطبات. وقد حاول آخرون اقتفاء نظرية لوتمان في التقاطبات وتطويرها(44) وتطبيقها على الفضاء الإنساني عامة.

إن الحديث عن التقاطبات المكانية وتطبيقها في إنشاء الفضاء الدرامي لا يعني أن النص الدرامي والفضاء الدرامي خاضعين تماماً لهذه التحديدات الفيزيائية والهندسية الصارمة، فالفضاء الدرامي فضاء متجانس وغير مستمر، وهو يعيش على محدوديته. كما أن الحديث عن التقاطبات المكانية وتطبيقها في إنشاء الفضاء الدرامي، لا يعني أن النص الدرامي والفضاء الدرامي خاضعين تماماً لهذه التحديدات الفيزيائية والهندسية الصارمة. فالفضاء الدرامي فضاء غير متجانس وغير مستمر، وهو يعيش على محدوديته كما أنه فضاء مليء بالحواجز والثغرات، ومليء بالألوان والروائح والأزياء... لكن مفهوم التقاطبات أفاد بشكل كبير عند الاشتغال به على إنشاء الفضاءات المكانية في النصوص الدرامية،وذلك بفضل التوزيع الذي يجريه لهذه الأمكنة والفضاءات وفقاً لوظائفها وصفاتها الطبوغرافية، مما سهل التمييز بينها وبين ما يسمى بالأمكنة أو الفضاءات المضادة، وأبرز المبدأ الأساسي الذي يقول بأن انبناء الفضاء الدرامي إنما يتم عن طريق التضاد. ونشير بشكل خاص إلى الدور الكبير الذي لعبه سوريو في "احتمالات الدراما" التي تشكل نظاماً وظائفياً يمكن ترتيبه في

مجموعات رياضية للحصول على الأوضاع الدرامية، فتحدث عن الوظيفة الأساسية، وهي الوظيفة ذات القوة والتي تشكل الصراع بين "الفضاءات المتنازع عليها" وهي وظيفة الأسد وفضاؤه ووظيفة إله الحرب مارس وفضاؤه المضاد والمنافس(45) تختلف العلاقات في صياغة الفضاء الدرامي كخطاب من مؤلف إلى آخر، فهناك من بين الكتاب الدراميين من يميل إلى الفضاءات المغلقة التي يحبس فيها شخصياته بحيث لا تبرح المكان، وذلك سعياً منه وراء تعميق حياتها الداخلية وعدم الدفع بها إلى المغامرة في الخارج (مثل إبسن "هايدا غابلر" ونورا في "بيت الدمية") أو رغبة في إظهار عزلتها وطابعها الهامشي (يونسكو ـ بيكيت) بينما سعى آخرون إلى تقديم فضاءات مفتوحة، متاحة دوماً، تخترقها أو تنشئها (دون جوان ـ موليير مثلاً) وقد قدم لوتمان ايضاً، مفهوماً جديداً لفهم الفضاء الدرامي، وهو مفهوم "الحد" أي أنه توجد صفات طبيولوجية هامة هي "الحد. وقد عرف لوتمان "الحد" بأنه " الخط الذي يُعهد إليه تقسيم فضاء النص مكانيا إلى فضاءين صغيرين غير متقاطعين وفق مبدأ أساسي وهو انعدام قابلية الاختراق. وتكون البنية الداخلية لكل منها تتوافر على استقلاليتها الخاصة التامة. ولا منفذ لإحداها على الأخرى"(46). وقدم لوتمان لنا مثال الحكاية الخارقة التي تتكون من جزأين مختلفين هما (المنزل) و (الغابة) والحد بين الاثنين واضح، فهناك طريق الغابة وأحياناً النهر (الصراع مع الوحش يحدث غالباً فوق الجسر)(47) وهناك أبطال الغابة الذين لا يستطيعون اقتحام فضاء المنزل، ويظلون مختفين في فضا الغابة، وهو الفضاء الذي يمكن أن تحدث فيه الوقائع الرهيبة/ الموت(48). يمكن أيضاً الاستفادة من تحليل ستروس لأسطورة أوديب.وهنا تطرح حالات أكثر تعقيداً نتيجة وجود عدة أبطال ينتمون لفضاءات متنوعة على المحور التزامني، ويرتبطون بأنماط مختلفة من أجزاء الفضاء على المحور التعاقبي. وقد أطلق لوتمان على ذلك اسم "بوليفونية الفضاءات" **Poly Spaces (53)**.

وأخيراً فإن دراسة الفضاء المكاني الدرامي مازالت، كما يرى معظم المشتغلين على هذا الموضوع في طور البحث، وجملة الآراء المتعددة التي سُقنا بعضا منها. تظهر إلى أي مدى هو معقد موضوع الفضاء الدرامي. وربما كان هذا الأمر وراء عدم إنجاز قانون سيميائي شبيه بالذي وضعه فيليب هامون "الشخصية الدرامية" وجيرار جنيت "للزمن السردي.

الهوامش

(1) سيمياء المسرح، ص183

(2) النقد البنيوي للحكاية، ص95.

(3) راجع كتاب "أسطورة أوديب" وكذلك دراسة د. حنان قصاب حسن "أوديب بين الأسطورة والمسرح" الحياة المسرحية عدد 38.

(4) نظرية النص، ص 93.

(5) ازدواجية الخطاب المسرحي، الحياة المسرحية، عدد 39

(6) يسمى رولان بارت هذه الحالة "الكتابة بالصوت" وهو نفس عنوان كتابه.

(7) **Semiotic Of Arts.. P 62**

(8) سيمياء المسرح/ ص145.

(9) النقطة المتحولة، ص151.

(10) نظرية الاستقبال، ص 76.

(11) **Semiotic Of Arts.. P 36**

(12) البنيوية في الأدب، ص 65.

(13) نظرية النص، ص 93

(14) المرجع السابق نفسه، ص93.

(15) **Action , Action Description .. p 237**

(17) قراءة النص، ص95.

(18) نظرية النص، ص101.

(19) نظرية السرج عند غريماس، ص36.

(20) سيميائية المسرح، ص214.

(21) **Information Theory And .. P 86**

(22) سيمياء المسرح، ص 221.

(23) نفس المرجع السابق، ص30.

(24) فاومست الجزء الأول من المأساة ، ص42.

(25) العين بالعين، ص18.

(26) **Ibsen's Deconstruction – P 45**

(27) نفس المرجع ، ص46.

(28) نفس المرجع السابق، ص47

(29) راجع . مركب بلا صياد . اليخاندرو كاسونا

(30) **From Art To Theatre P 192**

(31) نفس المرجع السابق، ص201

(32) نفس المرجع السابق، ص202

(33) نظرية الأدب، ص 288.

(34) المكان في المسرح المعاصر ص 82- 102.

(35) يتوافق التمييز بين العالم الدرامي كبناء وبنية ترتيب لأعلام الاستراتيجي مع تمييز الشكلانيين الروس بين الخرافة (الحكاية) و (الحبكة) في تحليلهم للسرد، فالخرافة خط الحكاية الأساسي في السرد الذي يتوصل إليه القارئ بعد ترتيب الحوادث بشكل منطقي بتجريده الحبكة التي تشكل تنظيم السرد العملي نفسه من الأشياء المضافة.

(36) انظر "نهاية اللعبة" لبكيت، تر. بول شاوول.

(37) نظرية الأدب، ص 288.

(38) **Information Theory And .. P125**

(39) **Ibsens Deconstruction – P 49**

(40) **From Art To Theatre P 213**

(41) انظر مسرحية "فصل بلا كلام" بيكيت.

(42) انظر بهذا الخصوص مقالتي د. حنان قصاب حسن "الفضاء المسرحي" في الحياة المسرحية، عدد 37 وازدواجية الخطاب المسرحي" تر- د. قاسم مقداد، الحياة المسرحية العدد 39.

(43) " الفضاء الروائي"، ملاحظات من أجل بحث"، ص34.

(44) "جماليات المكان" تر. غالب هلسا.

(45) **Analysis Of The Poetic Text – P. 70**

(46) فيدر... ، ص 5- 13.

(47) **Ibsens Deconstruction – P.P 37-52**

(48) طبق جورج ماتووري في دراسته "الفضاء الإنساني" منهجاً دياليكتيكيا في تصنيفه للمتضادات المكانية، كما حاول جان فيسجربر في كتابه "الفضاء الروائي" إقامة بناء نظري تستند إليه التقاطبات المكانية في اشتغالها وذلك عن طريق إرجاعها إلى أصولها المفهومية.

(49) انظر كتاب "البنيوية والأدب" ص65- 72.

(50) **Analysis Of The Poetic Text – P. 230**

(51) لاحظ أسطورة أوديب، والصراع مع الأب وقتله فوق الجسر، وقد حلل كلود ـ لفي ستروس ذلك بشكل واسع انظر "أسطورة أوديب " لـ (كوليت استييه) تر. زياد العودة.

(52) **Analysis Of The Poetic Text – P.92**

(53) المراجع السابق ص99.

الباب الثالث

الفضاء المسرحي

الحدود الفضائية للنص

مهما اختلفت الآراء المسرحية، وتنوعت طبيعة النصوص والعروض المسرحية بدءاً من المسرح الإغريقي ومسرح القرون الوسطى، وصولاً إلى المسارح "الطبيعية" والمسرح الملحمي "البريشتي" وانتهاء بمسارح الساحات والمقاهي، وعروض المسرح الحي ومسرح الخبز والدمى (**Bread And Puppet**)، وسواء كانت العروض تقدم في صالات الأوبرا الضخمة والفخمة جداً، أو في أنفاق الجبال، أو كانت تقدم على "لوحين من الخشب وممثلين وانفعالات جامحة" كما قال جان فيلار وقدمها جيرزي غروتوفسكي في مسرحه "الفقير" مهما كان كل ذلك، فإن النصوص المسرحية لا يمكن أن تُدرك إلا في حدود فضائية، سواء كانت الفضاءات الدرامية التي تحتوي الشخصيات والأحداث، وتتفاعل معها، أو الفضاءات المسرحية المعمارية التي تضم الممثلين والجمهور معاً. وهذا يعني أن الفضاء المسرحي لا يشكل فضاء التواصل فحسب، بل وموضوع هذا التواصل أيضاً بين المتفرج والممثل، حامل العرض. أي أن دراسة للكيفية التي يتشكل فيها الفضاء المسرحي، لا يمكن أن تستقيم،إذن،إلا إذا أخذنا نظرية الاتصال والتواصل(**Communication Theory**) بعين الاعتبار وبالدرجة الأولى، فحيث توجد منظومة العلاقات كما يقول بيتر برغا تيريف . "توجد الرامزة، ورامزة العلاقات المستخدمة في المسرح تأتي نتيجة التجربة الشخصية الاجتماعية،

العلمية والأدبية والثقافية"(1)، وباختصار يعتمد على "الكفاءة الدرامية والمسرحية" للمتفرج.كما أن النص المسرحي يعتمد في عمل ترميزه **Coding** وفك هذه الروامز معاً على طواعية عدد من الأنساق. وعلى مجموعة من الروامز المشتركة تقريباً، بالنسبة للطرفين كمؤدين ومتفرجين معاً، وهذا ما يقودنا لدراسة سيميائية النص المسرحي، كمدخل لدراسة آلية انبناء الفضاء المسرحي، الناتج عن مجموعة أنساق العلامات التي يتشكل منها النص لمسرحي، والتي تشكل أيضاً مجموعة أنساق **Systems** الاتصال. وقد أطلق رولان بارت عليها اسم "تعدد الأصوات الاعلامية"(2).

سيميائية النص المسرحي

يشبه النص المسرحي النص الدرامي في أنه رسالة موجهة قصدياً (3) بهدف إجراء التواصل من خلال إنتاج "معنى" **Meaning** "وخبرة جمالية" وفق ما يراه ياوس. وقد عرف ياوس الخبرة الجمالية على أنها " الوحدة الأساسية للاستمتاع بالفهم، وفهم المتعة"(4).إلا أن النص المسرحي، يختلف عن النص الدرامي جذرياً في كون رسالته موجهة لا إلى "ذوات" **Subjects** منفردة ومستقلة في المكان والزمان، بل إلى " ذوات" جمعية، ترتبط مع بعضها البعض في علاقة (نحن / الآن / هنا) . كما أن هذه الرسالة تنتج عموماً بواسطة تعدد ـ قنوات إعلامية من موسيقى وحركة وديكور وإضاءة. الخ إضافة إلى الأنساق اللغوية التي تميز خطاب النص الدرامي.

وكان كريستيان ميتز(**C.Mitze**) قد أشار إلى أن " انساقا شتى ومختلفة تتدخل في الرسالة ذاتها"(5)." إن كثافة العلامات التي يبثها النص" حسب ما يقول بارت(6) تجعل منه حقلاً غنياً للاستقصاء السيميائي، لم يسبر بعد بشكل كامل، وربما يعود السبب وراء ذلك إلى هذا الغنى السيميائي لنص العرض والذي يحول جميع الأشياء والأجسام والحركات التي تتعين فيه إلى علامات ذات دلالات وظيفية لا تقبل "التشويش " **Noise** أو "التضييع بالمعنى الإعلامي للكلمة (7).

كما يمنح هذه العلامات قوة فائقة على الدَّل تفتقر إليها. (أو تكون أقل وضوحاً) في وظيفتها الاجتماعية العادية، فالعلامة المسرحية " سواء كانت تماثلية أو رمزية أو اتفاقية، ودلالة الرسالة سواء كانت حقيقية أو بالتضمن فإن جميع المسائل الأساسية السيميائية هذه موجودة في المسرح"(8) وفي الوقت الذي تسيطر فيه الوظيفة النفعية لموضوع ما في الحياة اليومية على دلالتها، فإن للدلالة في النص المسرحي الأهمية كلها.

إن صعوبة دراسة النص المسرحي سيميائيا تأتي من كونه لا يعمل "كبناء تركيبي" كما جاء في نظرية ريتشارد فاغنر، بحيث تتوازى فيه أنساق علامات الفنون المتعددة التي تشكل نص العرض، من إضاءة وموسيقى وديكور ورقص وكلمات.. وتكون مهمة المخرج حينئذ خلق التوازن فيما(9) بينها. وكان فاغنر قد حدد في موضوع رسالته " الأوبرا والدراما " أنه يمكن البرهنة على " إمكان الوصول إلى نتائج هائلة من تعاون الموسيقى والشعر المسرحي"(10). وأن هذا النص يعمل كشبكة وحدات سيميائية تنتمي إلى مستويات أنساق مختلفة ومتفاوتة، الأمر الذي يعني أنه لا تنبثق متتاليات **Series** ذات مستوى واحد متجانسة من العلامات أو الإشارات، بل ينبثق بالأحرى نسيج ضروب تعبير متمايزة تماما، ويتحكم بالنسق الواحد منها مجموعة ضوابط دلالية ونحوية كلية، تنشأ عنها في نهاية المطاف بنية واحدة موحدة. ولهذا يمكن تسمية سيل إعلام الخطاب المسرحي المتعدد والمندمج الخطوط في آن واحد، وما ينتج عنه من بنية متمفصلة في المكان والزمان باسم "النص" وقد أطلق موكاروفسكي على هذا النص سيميائيا اسم " النص العلامة الكبرى"(11) وذلك في المداخلة التي قدمها في المؤتمر الثامن للفلسفة في براغ عام 1934، وكانت أولى المحاولات لدراسة الفن كواقع سيميائي. كانت "بنيوية" براغ قد ورثت عن سوسور مشروع تحليل سلوك الإنسان الدلالي والاتصالي من خلال إطار السيمياء العامة، وورثت عنه كذلك تحديد كون العلامة تعمل بوجهين، وتربط حامل **(Vehichle)** المادة أو الدال

(**Signfier**) بالتصوير الذهني (**Mental Concept**) أو المدلول (**Signied**). وقد استهل موكاروفكسي تطبيق تعريف سوسور للعلامة بتعيين عمل الفنون في حد ذاته (أي عمل العرض المسرحي ككل) مثله مثل الوحدة السيميائية التي يكون معها الدال أو العلامة بواسطة حامل ـ والعلامة في العمل نفسه كـ (شيء) أو كمجموعة عناصر مادية، ويكون معها المدلول أو "الموضوع الجمالي" (**Aesthetic Opject**) الكامن في الشعور الجماعي الخاص بالجمهور. وفي الحقيقة فقد اعتبر موكاروفسكي العرض المسرحي "حقيقة سيميائية" أو"إشارة معقدة" تتوسط بين الفنان والمتلقي.كما قدم مبادرة استقصاء تقارب الشخصية السيميائية للعرض المسرحي، مؤكداً على أهمية النظر إليه كـ "رسالة" لا كـ "محتوى" (**Content**) متضمن في "شكل" (**Form**) لا معنى له(12) وأن " العمل الفني هو علامة وبنية وقيمة في آن واحد"(13) وقد قسم موكاروفسكي العمل الفني إلى ثلاثة مكونات: فكرة العمل أو المصادر الدورية، الرمز الحسي الذي يعادل الدال (حسب مصطلحات سوسور) والهدف الجمالي المحمول في الوعي الاجتماعي والذي يعمل كمعنى والعلاقة بالشيء المدلول، والجانب الخلافي للإشارة(14).وفق هذا المنظور السيميائي يكون نص العرض بمثابة "علامة كبرى" ويبني معناه على أساس وقعه ككل فتخضع جميع عناصر العرض (موسيقى، إضاءة، ديكور، تمثيل ملابس...) لكل نصّي موحّد، بولد الحضور الجمعي معانيه، كل حسب كفاءته الثقافية ـ (**Cultural Competence**) وكفاءته المسرحية (**Theatrical Competence**) والسؤال الذي يشغل السيميائيين اليوم يتعلق فيما إذا كان بالإمكان توحيد الوحدات السيميائية لهذه الأنساق المختلفة والمتداخلة، حتى يمكن تأليف "العلامة الصغر" التي يمكن لأن تكون موازية لماهية (الكُليمة) (**Moneme**) أو (الصُوَيت) (**Phoneme**)أو البِيْت (**Bit**) (الوحدة الإعلامية الصغرى). والتي نستطيع من خلالها دراسة المكونات الأساسية للعرض المسرحي فضائياً وزمنياً وفعالياً. إن ديناميبة النص المسرحي وعدم قابليته للتكرار (تماما) نتيجة الجانب الحيوي الذي يميزه عن السينما أو

الفنون التشكيلية. تجعل العلاقات الداخلية الدقيقة التي تستوي في عرض ما متبدلة من عرض لآخر ولو بشكل طفيف.ولذلك تطرح كثافة النص المسرحي من جهة العلامات كما يؤكد كير إيلام، مسألة المكان الذي يفترض أن يركز الباحث عليه فتقدم له وفرة إعلامية غنية يتعين عليه أن يختار منها. كذلك هناك عوامل أخرى لا يستهان بها في تحديد بنية العرض كالضوابط المعمارية التي يفرضها البناء المسرحي والروامز الثقافية والاجتماعية والجمالية والدرامية، واستجابة الحضور. وهي عوامل لا يجوز تجاهل تأثيراتها واختزالها على شكل النص.وخلاصة القول أن النص المسرحي يمتاز بسماكة دلالية، أو كثافة أجناس وهو في الوقت نفسه شديد الالتباس(15) **Ambiguous** ذلك أنه يسمو على التحديد دلاليا في أية لحظة من متصل العرض، ويستحيل تكراره (كما في الفيلم السينمائي) وبعبارة أخرى فالنص المسرحي ذاتي التركيز ـ **Self Focusing** بشكل قوي على حد تعبير ماري لويزبرات **P . Mary Louis (16)** ذلك أنه ليس مجرد "إعلام في" شأن ما أو " معلومات معطاة" بل إنه حدث جمالي(17) تجري إبانته كبنية صورية ومادية.

تقطيع النص المسرحي (Decoupage)

قدمت اقتراحات سيميائية عديدة لتقطيع النص المسرحي في سبيل إيجاد قوانين محددة لدراسة وحدات هذا النص، إلا أنها بقيت مقترحات غير عملية ضمن خصوصية هذا النص المسرحي إلا أن اقتراح العالم السيميائي البولندي تاديوش كوفزان **T.Kowzan** كانت أهمها من الناحية العلمية.

قام كوفزان بتصنيف أنساق العلامات المكوَّنة لنص مسرحي وفقا لمعيارين رئيسيين ـ أولاً بحسب أساليب الاستقبال **Reception** من قبل المتفرجين ثم من حيث منشأ هذه العلامات وأنساقها. ويمكن انطلاقا من المعيار الأول تحديد دستورين كبيرين (**Macro Codes**) ، أولهما يرمز إلى العلامات السمعية وثانيهما يتناول العلامات البصرية (19) ويمكن على أساس المعيار الثاني أن نميز بين العلامات

المتأتية عن الممثل وتلك الواقعة خارجاً عنه. ومن شأن الربط بين هذين المعيارين أن يحدد مسبقاً أربع فئات من العلامات. وقد يصار أيضاً إلى تجزئتها وفقاً معيارين آخرين ـ أولهما يتناول الاتساع المكاني (الفضاء) والثاني المدى الزمني، فجميع العلامات السمعية تنقل عبر الزمن، أما العلامات البصرية فهي تعمل (كلها) في الفضاء المكاني، وقد أشار أبراهام مول **(A .Moles)** في كتابة " نظرية الإعلام وجمالية التلقي" إلى أن العرض المسرحي يتجلى في ثلاثة أبعاد للمكان وبعد واحد للزمان كمجموعة موحدة ، على الرغم من أن كل رسالة مشاركة تمتلك تركيبها المكاني الزماني الخاص بها. ولا تعمل بالضرورة في جميع الأبعاد المستخدمة في العرض ككل(20) فالرسائل اللسانية مثلاً محض زمانية، أو أنها تندرج على الأقل في "الفضاء السماعي" **Acoustic Space (21)** أما لحركة فهي فضائية مثلثة الأبعاد، وهي في الوقت نفسه عرضة لضوابط زمنية، وعلى الرغم من أن زمنها قد يكون مغاير لسيلان الألافيظ، فبعض العناصر الثابتة من الديكور قد لا يكون لها زمنها المميز. وقد تقوم على أساس بعدين فقط كما هو حال القواطع المسطحة،وهذا ما يوحي بأن المشاهد نفسه يشكل بنية النص الكلية الفضائية ـ الزمانية بواسطة بيتات **(Bits)** المعطيات الإدراكية المتقطعة التي يتلقاها. كما أن بعض المعطيات متحرك ودينامي ويعمل في المديين المكاني والزماني وبعضها الآخر يتصف بالثبات "النسبي" كالديكور مثلا، فتصبح محددة للاتساع المكاني، وإذ نجمع بين هذين المعيارين، وبين اللذين سبقاهما، فيصبح لدينا ثلاثة عشر نسقاً للعلامات وكان كوفزان قد سلم في حينه بأنه " يمكن وضع تصنيف أكثر تفصيلاً بكثير"(22) ووضع قائمة باللغة والنغمة وممياء الوجه والإيماءة والحركة والمكياج وتسريحة الشعر والملابس والأغراض والديكور والإضاءة والموسيقى والمؤثرات الصوتية [بما في ذلك التشويش الخارجي] وتجدر الإشارة إلى أن كوفزان لم يضمن قائمته العوامل المعمارية (كشكل بناء المسرح والمنصة)، وأنه أغفل الخيارات التقنية العرضية كالفيلم والعروض الخلفية، ولكنه استطاع أن يعين الفئات النسقية الرئيسية في العروض التقليدية على الأقل. ويمكن أخيراً

إعادة تجميع هذه الأنساق في فئات خمس تبعاً لما إذا كانت تتناول النص المنطوق به، والتعبير الجسدي ومظهر الممثل الخارجي ومظهر الفضاء المشهدي (الركحي) والمؤثرات السمعية غير المنطوق بها وعلى كل حال، فإنه غالباً ما يوظف نسق علاماتي بشكل يفوق الأنساق الأخرى، كأن تسود الإضاءة مثلاً تشكيلات أدولف آبيا (**A. Appia**) الضوئية أو نسق الديكور (مسرحية "الكراسي" لـ "ليوجين يونسكو" الخ. أو توظيف الموارد الكلامية إلى أقصى الدرجات. وهنا لابد أن تقع سيمياء الكلام على مستويات عديدة، فيصار إلى دراسة الوحدات الألسنية (ولا سيما العبارات المركزية) على المستوى الدلالي بصفتها حاملة لمعان، كما سيصار إلى دراسة البنيات النحوية، وكذلك التأثيرات السمعية والنطقية. ويجري في النهاية استخراج المعاني الجديدة الناجمة عن هذه العملية وعلى سبيل المثال، قد تشكل وفرة الحروف التي تحتوي على "صفير" أو حدة في اللفظ أو "فحيحاً" كصوت الأفعى(23) كما أن تتالي الكلمات القديمة في خطاب معين يكون دليلاً على مرحلة تاريخية قديمة أو تكون هناك كلمات آلية كصوت الكومبيوتر، للدلالة على شخصية قادمة من الفضاء مثلاً فيما تكون للتناوبات الإيقاعية والنطقية والمكانية دلالات على تبدلات في المزاج أو في الموقف أو الشعور لدى شخصية ما. وفي كل الأحوال، نحن هنا بصدد ما يمكن تسميته بالـ سوبر علامات (علامات مركبة من الدرجة الثانية والثالثة) حيث يأخذ الكلام إضافة إلى وظيفة المعاني البحتة، وظيفة علامية (سيميائية) إضافية إلى مستوى صوتي ونحوي وعروضي(24) وكنتيجة نهائية تعني اقتراحات كوفزان تقطيع العرض من اجل تعيين وحدة العرض السيميائية، وذلك وفق معيار زمني يقطع المستويات المختلفة لهذا العرض من أوله لأخره، ويجعل من وحدة العرض السيميائية "شريحة (**Slice**) تحوي جميع العلامات التي تبث في وقت واحد، والتي تكون مدتها مساوية للعلامة (الإشارة) التي تدوم أدنى ما يكون"(25) بيد أن بعض العلامات التي تبدو ظاهرياً من الإشارات غير القابلة للتجزئة، ليست في الحقيقة من العلامات الدنيا، وإنما هي من طبيعة العبارة ذاتها.

إن كل حركة ولو موجزة، وكل رد ولو تحول إلى كُليمة واحدة، إنما يرتدي في سياق المسرحية المعنى المركب لتعبير ما، إضافة إلى أن الحدود التي يقترحها كوفزان لا تحترم المدة الضرورية لبعض العلامات، فالكلام والحركة والتنقل إنما تجري في الزمن بل أكثر من ذلك، فالمدة قد تضيف إلى معنى العلامة الكامن معنى جديداً، فلا سبيل إذا إلى الاحتفاظ بمفهوم الوحدة الدنيا للمعنى فيما يتعلق بالنص المسرحي، إلا أن هذا المفهوم قد تكون له قيمة منهجية غزيرة الغنى في تحليل مجموعة العلامات في العرض المسرحي البالغ التعقيد.

وهكذا يتضح مدى تعقد دراسة النص المسرحي بالنسبة للنص الدرامي، ذلك إن البحث عن وحدات منفصلة يفترض أن متصل العرض يتعرض لها كاللغة التي تتمفصل بشكل مُزدوج إلى حد ما ـ إنه يشتمل على وحدات صغرى مميزة مماثلة للألافيظ التي تشكل بدروها وحدات دالة مماثلة للأكلومات **(Morphemes)** والمفردات والجمل.. وأشبه ما يكون ذلك في التعبير "السوسوري" بالنسبة إلى العرض وحده، بفعل كلام تحكمه لغة مسرحية تتوخى الوحدات المستخدمة والقواعد المثبتة لاختيارها وتراكبها من أجل تشريح متصل الخطاب إلى مقاطع غير اعتباطية. وهو ما أطلق عليه مارتشللو بانيني **(M. Pagnini)** صفة " النقطة المؤلمة" **(Punctum Dolens)**(**26**) .

إن تقطيع متَّصل العرض المسرحي عبر مستوياته المختلفة، عملية غير دقيقة ولا متماسكة. كما أن الأمر لا يحتاج إلى مزيد من البحث والاستقصاء نظرياً من أجل فهم أفضل لأي من الأنساق العاملة، وتحديد قواعدها ووحداتها والكشف عن مركب الروامز الدرامية والمسرحية والثقافية التي تسمح لسلسة من رسائل مختلفة بأن تجتمع في غاية موحدة لإنتاج نص العرض، وبالتالي فإن أي دراسة سيميائية لمكونات النص المسرحي تعتمد أولا، وبشكل خاص على الوحدة الأساسية للنص، وهي العلامة المسرحية أو الطريقة التي تشتغل فيها انساق العلامات من أجل إنتاج معنى، لأن النص المسرحي لا يدرك إلا بحدوده الفضائية.

الهوامش

(1) العلامة في المسرح، ص54

(2) مقالات نقدية، ص59

(3) في معرض كلامه عن الوظيفة التواصلية، يؤكد ياكبسون على أهمية الوعي بالاتصال من قبل الطرفين، وذلك وفق الترسيمة القليدية المعروفة، مرسل ...> رسالة ....> متلقي إلا أن هناك آراء تقول بإنه من المحتمل أن تكون هذه الرغبة (المرجع) في الاتصال لا واعية، مما يستدعي شمولا أكبر في حقل السيمياء. فالثقافات القديمة (الهنود الحمر مثلا) كانت ترى في العالم الرئي رسائل الما . وراء لآلهة أو أجداد، كما كانت تستند غالبية معارفهم وتصرفاتهم على تأويل هذه العلامات.[بهذا الخصوص يراجع تودروف في كتابه "فتح أمر أمريكا" ويمكن أن نشير أيضاً إلى اعتراض مونان المعروف حول مفهوم التواصل في العمل الفني].

(4) نظرية الاستقبال، ص93

(5) **Essais Suria Signfiction au Cinema P . 32**

(6) مقالات نقدية، ص59.

(7) النقد البنيوي للحكاية، ص101.

(8) مقالات نقدية، ص33.

(9) ديناميكية الإشارة، ص31

(10) موسوعة الموسيقى، فاجنر ص 217.

(11) نظرية الاستقبال، ص47.

(12) نظرية الاستقبال، ص47

(13) العلامة في المسرح، ص54

(14) نظرية الاستقبال، ص48.

(15) سيمياء المسرح والدراما، ص73 –74

(16) **Toward A Speech Act ..P. 83**

(17) في الحدث غير الجمالي يكون التكرار ضروريا لترميز الرسائل وفك الرامزة بشكل واضح، أما الرسائل المسرحية فهي ليست تكرارية.

(18) هكذا بالفرنسية في الأصل.

(19) العلامات في المسرح، ص48.

(20) سيمياء المسرح، ص71.

(21) أحيانا تكون الرسائل اللسانية موجهة كعلامة كتابية، كما في اللوحات البريشتية

(22) سيمياء المسرح، ص 79.

(23) العلامة في المسرح، ص40.

(24) هناك بين شهير لراسين في مسرحية أندروماك يقول : "إن هذه الأفاعي التي تصفّر فوق رؤوسكم" والبيت في الفرنسية يكرر س. ش (Pour qui sont ces serpents que sirrent sur vos tet) وقد استشهد به كوفزان في بحثه " العلامة في المسرح".

(25) العلامات في المسرح، ص60.

(26) هكذا باللاتينية في الأصل. سيمياء المسرح، ص74.

سيمياء الفضاء المسرحي

إن أي دراسة للكيفية التي يتشكل فيها الفضاء المسرحي لا يمكن أن تستقيم إلا وفقاً لنظرية الاتصال والتواصل(**Communication Theory**) ذلك أنه حيث توجد منظومة العلاقات، توجد الرامزة **Code** ،ورامزة العلاقات المستخدمة في المسرح تأتي نتيجة التجربة الشخصية والاجتماعية والعلمية والأدبية والثقافية... كما أن النص المسرحي يعتمد في عمل ترميزه وفك روامزه معاً على طواعية عدد من الأنساق. وعلى مجموعة من الروامز المشتركة تقريباً النسبة للطرفين (الممثل ـ المتفرجين).

إن هذا يقودنا للبحث في تعالق المعيارين اللذين تحدث عنهما كوفزان في تصنيفه لأنساق العلاقات المكونة للنص المسرحي وهما ـ معيار الاتصال، ومعيار المنشأ. أي مواصفات العلامة ذاتها مثل قابليتها للتحول الحركة (**Mobility**) ،والدينامية (**Dinamic**) وكذلك تصنيفها (علامة طبيعية، علامة اصطناعية) وبشكل أكثر وضوحاً وتفصيلاً بإضافة تصنيفات بيرس للعلامة إلى أيقونة وشاهد ورمز (**Icon – Index and Symbol**.) إلا أن ضرورة البحث تقتضي منا دراسة انبناء الفضاء المكاني المسرحي في النص المسرحي وفقاً للمعيار الثاني، إلى أنه من الضروري دراسة بنية هذا الفضاء وفقاً للمعيار الأول أي معيار الاتصال، إضافة إلى هذا لابد من الإشارة إلى أن تعقيدات البحث السيميائي في مجال مقارنة فضاء النص الدرامي مع فضاء النص المسرحي تمنع من الخوض في هذا المجال الصعب. فالعلاقة بينهما لم تتضح بعد. ولم تخلص الأبحاث حالياً إلى مقارنة نتائج المقاربتين أو اقتراح نمذجة نهائية تتمتع بالدقة والمرونة. وهكذا يبدو التناقض بين الأنساق شيئاً بديهياً، فالعودة إلى روح النص المسرحي كنوع من التفكيك والتركيب ـ في الوقت الذي تتمفصل فيه كل الأنساق المسرحية في الزمان والمكان ـ أمر معطل ودون فعالية. وفي الوقت ذاته الذي يشكل النص الدرامي أنساقاً رمزية تملي توسط التمثيل العقلي التخيلي للعرض من قبل القارئ

والممثل(1)، هذا إذا ما أشرنا أيضاً إلى بعض الاتجاهات أو الآراء الحديثة أو المعاصرة التي طرحت فكرة نفي النص الدرامي من مجال النص المسرحي وطالبت باستبدال "شعر الكلام بشعر الفضاء"(2).

تنطلق دراستنا للفضاء المسرحي من قانون "السميأة" الذي جاء فيه - إن كل الأجسام والأشياء الموجودة في المسرح تشحن بقوة دلالية فائقة(3). وقد دعمه فلتروسكي عندما أكد على أولوية الدّل بالنسبة لجميع العناصر في العرض. وكانت بنيوية براغ قد أكدت على القدرة الكبيرة للعلامة على التحول. إلا أن القانون الذي صاغه المخرج والمنّظر التشيكوسلوفاكي ياندريش هونزل، وأطلق عليه اسم "دينامية العلامة" يعتبر المرجع الأساسي الذي بنى عليه السيميائيون دراستهم للعرض المسرحي فيما بعد، ولعل الفضاء المسرحي هو أكثر مكونات النص المسرحي استفادة من تطبيق هذا القانون. فالنص المسرحي موجود في فضاء مسرحي، وهو لا يمكن أن يدرك إلا في حدود فضائية، مهما اختلفت وتنوعت الآراء والمذاهب والعروض المسرحية بدءاً من المسرح اليوناني القديم ومسرحيات الأسرار في القرون الوسطى وصولاً إلى المسرح الملحمي والطقسي ومسارح الشارع والمقهى ومسارح "الحديثات"(**Happenings**) ومسرح الدمى والخبز **(Bread And Puppet) (4)..** الخ.

ينطلق هونزل في تطبيق "دينامية العلامة" مسرحيا من المفهوم الذي صاغه أوتاكارزيش في مؤلفه " علم جمال الفن والدراما" عام 1931واعتبر فيه " أن الفن الدرامي هو فن الصور (**Images**) وهو كذلك من جميع النواحي على الإطلاق"(5) فجميع أنساق الفنون التي تدخل في بنية لعرض تعمل معا في إنتاج رسالة فكرية وجمالية يعبر عنها بأشياء مادية واقعية، كالديكور والإضاءة الموسيقى والتمثيل والأزياء والنحت والرقص... إلا أن آلية عمل هذه الفنون معا ليست من النوع الذي يمكن تعيين حدود وقواعد صارمة فيما بينها، كما كان يعتقد ريتشارد فاغنر عندما كان يتحدث عن الدراما كـ "فن تركيب" يشمل

جميع هذه الفنون، وتكون وظيفة المخرج فيها هي إيجاد التوازن في عملها، فلقد انطلق فاغنر في نظريته هذه من عدم ثقته بإمكانية الكلمة الدرامية أو قدرتها على إظهار الحوار الداخلي للبطل الدرامي. لذلك فهو يرى أن الأوركسترا هي التي تستطيع أن تكمل ذلك الذي لم يُقل حتى النهاية . وقد عرف فاغنر الدراما الموسيقية بأنها سيمفونية مرئية تتجلى فيها إمكانية الرؤية والفعل المفهوم، " والفعل المرئي والمفهوم" ـ حسب فاغنر ـ هو ذلك الذي يجسده الممثل في الرقص.. (فالفن الموسيقي الشاعري يصبح مفهوماً من خلال الرقص وحده)(6).إلا أن نظرية فاغنر "للفن التركيبي" تعاني من مشكلتين أساسيتين جعلها غير مقبولة من وجهة نظر السيمياء، الأولى أنها تحجب أكثر مما تُظهر جوهر الفن المسرحي، لأنها تحيط المسرح بفنون كثيرة لدرجة تذوب وتتلاشى فيها ميزة التمسرح **(heatricality)** والثانية أن هذه النظرية لا تستطيع أن تدرك حقيقة تطور الفن المسرحي بتنوعاته وأشكال عروضه من المسرح الغني (المسرح الطبيعي) إلى المسرح الفقير الذي لا يحتاج إلا إلى ممثل وخشبة ومتفرجين، وحتى في المسرح الإغريقي حيث تقنية فن الكوريا **(Choreia)** وهي تقنية التركيب الموحِّدة للشعر والموسيقى والرقص والتي لا زلنا نجهل تماماً آلية عملها(7). لكنها لا تعتمد آلية التوازي والتساوي والتركيب الفاغنري، كما أن الدراسات والأبحاث السيكولوجية أثبتت أن الإنسان لا يمكن أن يستقبل في نفس الوقت، وفي نفس الدرجة من التلقي عدداً كبيراً ومتنوعاً من العلامات(8)، وهذا ما يعطي للقانون الثاني للعلامة (وهو قانون التصدّر الهرمي) أهمية قصوى في سيمياء العرض المسرحي.

ينطلق هونزل في دراسته عن دينامية العلامة المسرحية من الملاحظات السابقة على نظرية فاغنر ليؤكد أنه ليس هنالك علاقات تمثيلية ثابتة في المطلق، فالديكور الدرامي مثلاً، لا يصور في أغلب الأحيان تماثلياً بواسطة وسائل فضائية ومعمارية أو تصويرية ، بل قد يشار إليه بإيماءة (كما يحصل في المايم

(**Mime**) أو البانتومايم (**Pantomime**) ، أو بإشارات لفظية أو وسائل صوتية أخرى(9)، ولقد كنا مندهشين ـ يقول هونزل ـ " حين اكتشفنا أنه لا ضرورة لفسحة الخشبة أن تكون مكانية، لأن الصوت يستطيع أن يكون الخشبة، والموسيقى تستطيع أن تكون الحدث الدرامي، والمشهد أن يكون للنص"(10).

بهذا المفهوم استطاع هونزل أن يحرر مفهوم خشبة المسرح، وبالتالي مفهوم الفضاء المسرحي من القيود البنائية المعمارية معتبراً أن الفضاء المسرحي مشروع سيميائي غني، وأن الخشبة المسرحية تأخذ قيمتها من خصوصيتها الدرامية لا من طبيعتها المعمارية وهو ما أكد عليه بيتر بروك وغروتوفسكي وآخرون، حين نظروا إلى "الفضاء الفارغ" باعتباره مشروعاً مسرحياً معداً لأن يمتلئ بالقوة بصرياً وصوتياً. لقد افترض هونزل أن أي حامل مسرحي يمكنه مبدئياً أن يقوم مقام صنف مدلول للظواهر (الصوت مكن محطة القطار، وجسد الممثل بدلاً من جدار أو كرسي أو طاولة .. الخ). إن دينامية العلامة المسرحية تعود إلى قابلية تبادل العناصر المسرحية فيما بينها، ويعود ذلك إلى الاستبدال المتبادل لأنساق العلامة (أوحتى الروامز)، فالاستعاضة عن مؤشرات الديكور بالإيماءة مثلاً أو بالإرجاع (**reference**) اللفظي يستلزم عمل ترميز عبر الأنساق (**Transcodification**) وحدة دلالية ما (الشجرة مثلا) يُدلِّل عليها بواسطة نسق لساني أو إيمائي وليس بواسطة نسق نحتي أو تصويري، كما أن سيمأة الظواهر في المسرح إنما يردَّها إلى أصنافها التي تدل عليها، وليس إلى العالم الدرامي مباشرة، لا سيما أن ذلك يسمح للدالات غير الحرفية أو حاملات العلامة(11) بإنشاء التابع السيميائي الذي تنشئه الدالات الحرفية نفسها، والشرط الأساسي لا يمكن الاستغناء عنه بالنسبة إلى حامل العلامة المسرحي هو كونه قد أُعدّ ليقوم بنجاح مقام مدلوله المقصود.ومن هنا فقد اعتبر فلتروسكي أن الممثل وصفاته الفيزيولوجية هو "الوحدة الدينامية لمجموعة كاملة من العلامات"(12)، وهذا ما ترك أثره على بعض الدارسين والمذاهب المسرحية المعاصرة.

لقد أتاحت دينامية العلامة المسرحية حركة ذي اتجاهين، لتبادل أنساق العلامات بين جسد الممثل (الكائن الحي) وبين مجموعة أنساق العلامات وروامزها التي تشكل الفضاء المسرحي، فإذا كان الممثل حامل ـ العلامة الحي يستطيع أن يقوم مقام نسق معماري (جدار، عامود..) مثلاً فإن هناك أنساقاً غير حية (جامدة) كالأغراض يمكن أن تقوم مقام الممثل (آلة نزع المخ في مسرحية "أوبو ملكا" لألفريد جاري**A. Jarry** على سبيل المثال، أو عربة "الأم شجاعة" لبرتولد برشت). لقد أتاحت هذه العلاقة الموجهة إمكانية الحديث عن مفهومين هامين في صياغة الفضاء المسرحي الأول هو المفهوم الذي وضعه فلتروسكي وأسماه المتصل الذاتي ـ الموضوعي (13) **Objective Continuum –Subjective** والذي درس من خلاله دراسة جدلية العلاقة ما بين الحي والجامد أو بين الذاتي والموضوعي في المسرح، وهذا المفهوم يوضح من خلال الكيفية التي تتحرك عبرها جميع حاملات ـ العلامة المسرحية البشرية وغيرها في سياق التمثيل، وفيما يكون الممثل الرئيسي صورة مصغرة للفاعل الدينامي إذ تتحرك العملية الدلالية بقوة فعله ويكون الغرض أو الديكور البدل الأساسي للموضوع السلبي والذي قد يعدل العلاقة بين هذين القطبين الظاهرين. ففي "المسرح وقرينه" اعتمد أنطونان آرتو على فكرة الشيء وبديله الذي يجمع بينهما القرين، والقرين هو صورة أيقونية للأصل (الممثل)، وقد ملأ آرتو فضاء المسرح عنده بالدمى والأقنعة والمانيكان بأحجام كبيرة جداً، فاستخدم مانيكان طولها عشرة أمتار تمثل ذقن الملك لير في العاصفة. كما كان القرين (حامل ـ العلامة) الجامد يحتل مكان الشخصية فجأة في "سوناته الأشباح" ويرتدي ثيابها(14). وكان هونزل قد أشار ـ في معرض حديثه عن مفهوم الشخصية وعلاماتها ـ إلى أنه " ليس الشخص وحده قادراً على أن يكون ممثلاً بل حتى الدمية الخشبية والآلة"(15). مثل المسارح الآلية عند شملر **Schlmmer** وكايسلر **Kiesler**.

أما المفهوم الثاني فهو الذي يسمح أنساق العلامات المسرحية بإنشاء الفضاء المسرحي يتعلق بقدرة العلامة على "التضمن" **(Connotation)** وقد صاغه بوغاتيريف في معرض حديثه عن " اللباس المحلي كعلامة دلالية المفهوم النفعي والبنيوي في علم الأعراف" عام 1938 ، يرى بوغاتيريف أن الديكور المسرحي أو الغرض أو الأزياء.. هي علامات تدل على علامات " وليست علامات تدل على الغرض"(16)، فإذا كان الفضاء المسرحي هو فضاء بيت مثلاً، فإن هذا البيت يحمل علامات تدل على الذوق والدين والثقافة والطبقة والعمل (غرفة الكسول الأعزب في مسرحية "الزواج" لغوغول مثلها مثل غرفة العمل التي يشغلها فاوست، تشرح بشكل واضح صفات الشخصيات التي تقيم فيها)، وهكذا حال الأزياء والملابس والأغراض، ومع ذلك فإن اللباس المسرحي والديكور والأغراض والحركات المسرحية لا تحمل نفس الكمية من العلامات الدلالية الناجمة عن الوظيفة الاجتماعية لهذه الأشياء في الحياة الحقيقة، إنما تقتصر على ما هو ضروري ويخدم النص المسرحي. ولقد جرت مناقشات حول آلية عمل الدلالة بالتضمن في اللغة وفي غيرها من أنساق ـ العلامة، ولكن الصياغة التي تفي بالغرض أكثر من غيرها هي تلك التي قدمها عالم اللسانيات الدانماركي بلمسليف الذي عرف سيمياء الدلالة بالتضمن " بأنها تلك التي يكون مستوى تعبيرها سيميائياً"(17). فالدلالة بالتضمن تابع سيميائي طفيلي، ولذلك يوفر واسطة حامل ـ علاقة العلامة ـالعلامة الواحدة الأساس لترتيب ـ ثانوي للعلامة ـ العلامة فحامل علامة العلامة المسرحية "التاج" يكتسب المعاني الثانوية مثل "الجلالة" أو "اغتصاب السلطة" . يقدم بوغاتيريف لنا مثلاً واضحاً وهاماً عن آلية تعطيل دور فعالية الدلالة بالتضمن في إنشاء الفضاء التخيلي ، " ففي الخيمة التي يستخدمها الأطليون كفضاء للعرض تنتصب بشكل دائم شجرة بتولا خضراء لها تسع نتوءات تمثل رمزيا طبقات العالم ما فوق ـ الأرضي، وهي الطبقات التي يخترقها الشامان بالتدريج، وفي أثناء الاحتفال، وعندما يصعد الشامان مستخدماً هذه النتوءات فإنه يرتفع بالنسبة للمشاهدين من طبقة سماعية إلى أخرى ليؤدي في

كل طبقة مشهداً معيناً. وهكذا فإن كل نتوء لا يمثل السماء فقط وإنما أيضاً إحدى تقسيماتها، السماء الأولى والسماء الثانية.. وهكذا)(18). في الديكور الرمزي الإيحائي ترجع العلامة إلى الشيء ذاته وبشكل مباشر، ضمن شروط خضوعها إلى الروامز الثقافية والروامز الدرامية الخاصة (كما في مسرح الشرق الأقصى: أوبر بكين ومسرح "النو" والكابوكي والكاتاكالي الهندي).

تحتكم جدلية الدلالة الحقيقية **Denotation** الدلالة بالتضمن في كل مظاهر إنشاء الفضاء المسرحي، فالديكور وجسد الممثل وحركاته وكلامه والصوت والموسيقى كلها تتحدد وتحدد على الدوام عبر تغير شبكة من المعاني الأولية والثانوية، ويعتبر استخدام رصيد قليل من حاملات ـ العلامة في توليد سلسلة واسعة من الوحدات الثقافية مقوماً أساسياً للاقتصاد السيميائي للفضاء المسرحي،وهذا ما يميز فضاء المسرح الطبيعي الذي يعتني بأدق التفاصيل المكونة لهذا الفضاء، بحيث تكون العلامة دالة على الشيء ذاته ثم تفقد ديناميكيتها، وهو ما أسماه رولان بارت بـ "مرض العلامة"(19) (أشجار حقيقية وشلالات... وغيرها على خشبة المسرح وكذلك طاولات وملابس تاريخية متحفية، طعام حقيقي).

أما المسرح الفقير فهو يتميز بحاملات ـ علامة قليلة يلعب فيه الممثل "صاحب العلامة بامتياز" حسب المفهوم الملحمي " البريشتي"(20) حامل العلامة الأساسي. (وكذلك عند غروتوفسكي وبروك). فينشئ بالحركة والإيماءة والصوت فضاءها المسرحي (مثل إخراج غروتوفسكي لمسرحية "فاوست" مثلاً)(21). وتعود القدرة التوليدية على ضخ العلامات، والتي تملكها حاملات ـ العلامات المسرحية إلى اتساع قدرتها على الدّل بالتضمن، وهذا ما يفسر أيضاً خاصية تعدد الدّلالة **(Poly Semantic)** في العلامة المسرحية الواحدة فحامل ـ علامة ما ـ قد يحمل عدداً كبيراً من المعاني الثانوية وفق المبدأ التفاضلي الذي تمليه أفعال النص المسرحي، في أي نقطة من متصل العرض، ففضاء البيت يمكن أن يدل على

السكن والسجن والعزلة والموت، والفقر.. الخ. أي انه يتضمن خصائص طبقية وطبوغرافية ونفسية واجتماعية وأخلاقية، إلا أنه يجب الانتباه إلى قضية هامة وهي أنه مهما بلغت درجة تحديد مؤشرات الدَّل بالتضمن، فإنها تعتمد في ذلك على قوة الأعراف الدلالية المعمول بها.

يتعلق بناء الفضاء المسرحي بمفهوم ثالث واستراتيجي مرتبط بدينامية العلامة المسرحية، وقابليتها للتحول، وهو مفهوم التراتب الهرمي في العرض (الحركة العمودية). وقد أطلق عليه اصطلاحاً اسم التصدير **Foregrounding** . فلقد تأثر منظرو "براغ" بأوتاوكار زيش وفهموا العرض المسرحي " كتراتب هرمي ديناميكي للعناصر" (22). وكانت دراسة موكاروفسكي المبكرة عن شارلي شابلن قد بدأت بتمييز موضوعة البحث.

لقد أوضح موكاروفسكي في هذه الدراسة ازدواجية شخصية شابلن وانتماءها إلى فضاءين مختلفين ومتناقضين (فضاء الصالونات الأرستقراطية البرجوازية) متمثلة شكلياً في لباسه الفوقي (القبعة، البابيون "ربطة العنق" والصدرية) واللباس السفلي (السروالي الواسع متعدد الثنيات ثم الحذاء الضخم) .فضاء التشرد والفقر، وأثبت موكاروفسكي أن تصدّر شابلن بشكل دائم نابع من سلوكه المزدوج والمتناقض في الأماكن التي تتطلب منه انسجاما مع فضائها الاجتماعي والمعماري والطبقي، فشخصية الصعلوك تبرز عنده في الوقت الذي يفترض أن يمارس فيه سلوك شخصية الرجل العصري "شابلن في المطعم الراقي في "فيلم أضواء المدينة" سلوك الرجل المتشرد وعدم احترامه لآداب الطعام) ونرى شخصية الرجل العصري تظهر في وقت يجب أن يتصرف فيه كصعلوك (في فيلم "فورة الذهب" حيث مشهد وجبة الحذاء، في الجبال القاحلة المغطاة بالثلوج/ شابلن يأكل ربطات الحذاء بالشوكة ويمصمص المسامير وكأنها عظام دجاجة)(23).

ولقد أكد معظم المنظرون البنيويون في المسرح على عدم إمكانية التعين المسبق لتبدل التراتب الهرمي للعلامة المسرحية العائد إلى قابلية العلامة للتحول

الدائم.إن ما يثير الاهتمام في بنية العرض المتغيرة، وفقاً لفلتروسكي هو" الصورة في قمة التراتب الهرمي"(24) أي التصدّر ذلك أن الفن كما يقول شلوفسكي هو " عملية تفكير على هيئة صور"(25). وفكرة "التصدر" هي في الأساس فكرة لسانية (كاستخدام كلمة مفاجئة للانتباه في القصة ذاتها. فبريشت يستخدم كلمة "فعلاً" لتحقيق التغريب/ التصدر)(26)، وبالرغم من ذلك فهي تعتبر استعارة مكانية قبل أي شيء آخر، وبذلك فهي تتلاءم مع الفضاء المسرحي إلى حد كبير. وبعيداً عن الخوض في "التصدير اللغوي" كونه ميداناً واسعاً للسيميائية (وخاصة من ناحية الشعر)، يمكن القول أن التصدير من الناحية الفضائية يكتسب أهمية كبيرة، حيث يقوم الديكور بشد انتباه المتفرجين لفترة وجيزة أو طوال مدة العرض، مثلاً (ديكور بيسكاتور واستخدامه المتميز للفيلم السينمائي في خلفية المنصة وديكور إدوار كريغ **E.G.Craig** واستخدام الدمية السامية **(Uber – marionette)** بدلا من الممثل). أو نتيجة استخدام مؤثرات ضوئية مثل تجارب آدولف آبيا **A . Appia** وموسيقى ملحمية مع تبدلات مستمرة للإضاءة على الأوركسترا من قبل الجمهور عند بريشت ، أوعلى مظهر مميز في أداء الممثل كالإيماءات عند غروتوفسكي وقبله ماير هولد ولا شك أن فكرة بريشت المعروفة بـ "التغريب" **(Verfremdumg Seffekt)** هي اقتباس للمبدأ الشكلاني الروسي المسمى **(Ostranenie)** (نزع المألوفية). كما يمكن استخدام فكرة التصدير أو التغريب الفضائي المسرحي من خلال عدد من المؤثرات حاملات ـ العلامات غير الحركية أيضاً كالإضاءة (عزل الفضاءات عن بعضها ـ التلاعب بالألوان والظلال، تركيز الإضاءة على فضاء مكاني بحد ذاته..) أو من خلال الموسيقى (موسيقى احتفالية في فضاء مغلق/ مستشفى مثلا) أو استخدام الفضاء لبعثرة أجزاء الجسم الانساني، كما في مسرحية بيكيت "أنا؟ لا!" حيث تغمر الظلمة فضاء المنصة، ولا نرى فيه سوى وجه الممثل يحيط بفمة أحمر الشفاه [تأطير الوجه] (27).

لقد بيّنا من خلال المفاهيم السابقة التي تتعلق بدينامية العلامة وتحركها الدائم على محاور متقاطعة أن الفضاء المسرحي يتشكل من ثلاثة أبعاد للمكان وواحدة للزمان. (وفق أبراهام مول)(28)، ومحور عمودي يشكل مفهوم التصدير أو التراتب الهرمي، ومحور أفقي استبدالي يتعلق بمفهوم المتصل الذاتي ـ الموضوعي ومحور ثالث (العمق) ويتعلق بمفهوم الدلالة بالتضمن (علامات ـ العلامات) حيث تتحرك العلامة المسرحية بين العلامة الطبيعية (العلامة عند نقطة الصفر) والعلامة المصطنعة المسرحية التي يتضمن حامله دلالات متنوعة (سيف يتحول إلى صليب أو معول..) . إن إنشاء الفضاء المسرحي يتعلق في كل لحظة في متصل العرض المسرحي، ويتعلق بحركة أنساق العلامات التي تدخل في إنشائه (موسيقى، رقص، نحت، أزياء، ديكور، إضاءة، صوت، إيماء وحركة..) بتمفصلاتها الزمنية والمكانية معاً، ولذلك فإنه من قبيل "التعسف" تقطيع متصل العرض المسرحي للبحث عن تشكل الفضاء المسرحي، إلا أن ضرورة البحث وتجنب التعقيدات، وتطلبات المنهج البنيوي ـ السيميائي تملي علينا ذلك استخدام عمليتين متميزتين التقطيع والتركيب، وهذا يعيدنا إلى مفهوم "النقطة المؤلمة" التي سبق ذكرها.

الهوامش

(1) موسوعة المصطلح النقدي،مج3، ص301

(2) المسرح وقرينه، ص31.

(3) سيمياء المسرح،ص14.

(4) المسرح الأمريكي الجديد، ص213- 218.

(5) ديناميكية الإشارة، ص31.

(6) في الفن المسرحي، ص 76.

(7) مقالات نقدية، ص25.

(8)- The Aesthetics Of Reception . P - 55

(9) يشير هونزل هنا بشكل خاص إلى المسرحيات الإذاعية التي تعتمد في خلق الفضاء المسرحي فيها على الصوت بشكل كلي، فهو الذي يبين فيما إذا كانت محطة قطار أو منجم ضخم أو صوت قطرات يدل على كأس ماء.

(10) ديناميكية الإشارة، ص32.

(11) استخدمت هنا المركب اللغوي حامل ـ العلامة بدلا من الدال كما اقترحه كير إيلام في"سيمياء المسرح والدراما" لأنه يناسب طبيعة المادة المدروسة المتنوعة الأنساق بشكل أكثر.

(12) سيمياء المسرح، ص16.

(13) سيمياء المسرح، ص26.

(14) انظر المسرح وقرينه ـ المنفستو الثاني، ص59 وما بعد.

(15) ديناميكية الإشارة، ص33.

(16) العلامات في المسرح، ص49.

(17) سيمياء المسرح، ص19.

(18) العلامات في المسرح،ص49

(19) مقالات نقدية، ص 50

(20) انظر "الأورغانون الصغير" ص300 وما بعد.

(21) في المشهد السادس من مسرحية فاوست إخراج غروتوفسكي [فاوست في الغابة] يخلق الممثل فضاء الغابة من خلال محاكاة صوتية لهبوب الريح وساقط الأوراق وأصوات الليل وعويل الحيوانات الليلية (المسرح الفقير . غروتوفسكي، ص63).

(22) سيمياء المسرح..،ص28

(23) مدخل إلى سيميائية الفيلم، ص73.

(24) نظرية الاستقبال، ص 30

(25) سيمياء المسرح،ص29

(26) المسرح الملحمي، ص108.

(27) الشخصية المسرحية، ص126.

(28)-Information Theory – P 115

(29) رولان بارت رائد النقد..، ص205.

تقطيع الفضاء المسرحي

"مائتا ألف وضع درامي"

إن خصوصية النص المسرحي وحيويته في علاقة (نحن/ الآن / هنا) والمشروط بعدد كبير من الروامز الفرعية المسرحية (كاتفاقات الفضاء المسرحي وقواعد الزّي واتفاقات الماكياج ومعايير البناء المسرحي) والروامز الفرعية الدرامية مثل (ضوابط قراءة ترتيب الفضاء في حدود العلاقات بين الشخصيات والفضاء الدرامي وغيرها..) والروامز الثقافية (الكينزية العامة والبونية وروامز اللباس والتجميل والرسم والموسيقى والقواعد النحوية والدلالية والصوتية) إن هذه الخصوصية تجعل من الصعوبة بمكان تكرار أي عرض مسرحي لأن العرض لا يمكن أن يتجرد من الإطار الثقافي العام والأيديولوجي والأخلاقي، ومن المبادئ المعرفية التي يمارسها الإنسان خارج المسرح، بل على العكس من ذلك، يستدعي هذا الفضاء باستمرار فهمنا الشامل للعالم.

إن غنى الفضاء المسرحي سيميائياً، وتدخل أنساق علامات متنوعة في إنشائه تبعاً لنوع الفنون، وعدم قابليته للتكرار ووجود احتمالات علامّية متنوعة توصلنا إلى الدلالة ذاتها (كأن نقدم فضاء الغابة من خلال أشجار طبيعية أو من خلال لوحات صورية) كل هذا يجعل من المستحيل إحصاء أو تقديم أمثلة تكون بمثابة نماذج أو قواعد لإنشاء هذا الفضاء. لقد أحصى إيتيان سوريو " مائتي ألف وضع درامي"(1) يمكن مقابلتها برقم مماثل مسرحيا، كما ادعى منظرو الحركة الجسدية أنه بإمكان الإنسان أداء عدد كبير من/ الحركات ـ العلامات / باليد والذراع تصل حتى (700.000) علامة. أما بالنسبة لفن العرض فنذكر الـ (800 علامة التي تؤدي باليدين من قبل ممثلي الدراما الراقصة الهندية **(Kathakali)** وهي تعادل من ناحية الكم المفردات الأساسية للإنكليزية والفرنسية، كما

تمكّن الشخصيات من متابعة حوارات طويلة من خلال الحركة"(2). بحيث يتعذر علينا أيضاً أن نعالج بالتفصيل التوابع النحوية والسيميائية لكل نسق مساهم في بناء الفضاء المسرحي على حدة، ونظراً لأن بعض المكونات كالمكياج والزّي لها أدوار مميزة وبارزة وشاهديّة وتحكمها قواعد كالجنس والمزاج والفضاء الجغرافي.. الخ (3).وبهذا الشكل لا يبقى أمامنا سوى اتباع التقسيم العلاماتي الذي اقترحه تاديوش كوفزان ،وهو التقسيم الوحيد الذي نال - نسبياً - شرعيته حتى الآن من قبل سيمياء المسرح.

ويمكن اختصار تصنيف كوفزان إلى خمسة أنساق رئيسية تتم دراستها وهي:

(1) أنساق التعبير الجسدي: إيماء، حركة، تحرك.

(2) أنساق المكان الحركي: أغراض، ديكور، إضاءة.

(3) أنساق المظهر الخارجي للممثل: ماكياج - تسريحة - لباس.

(4) أنساق النص المنطوق: الكلام، النبرة.

(5) أنساق المؤثرات السمعية غير المنطوقة: موسيقى، مؤثرات صوتية أخرى.

(6) أنساق التعبير الجسدي.

جسد الممثل

تنتمي أنساق العلامات الخاصة بالتعبير الجسدي للممثل - والتي ينتجها هذا الجسد من خلال تقنياته إلى حيز العلامات البصرية الداخلية في إطار الفضاء والزمان المسرحيين، وهي:

" علامات يمكن أن تسمى العلامات الحركية، علامات الإحساس الحركي أو الوعي الحركي أو الحركية"(4)، ويعتبر الممثل حامل - العلامة الأول والأساسي، وذلك مهما اختلفت طبيعة العروض المسرحية.إلا أن دور الممثل في إنشاء الفضاء المسرحي ليس ثابتاً، وهو يتراوح ما بين كونه نسقاً علاماتياً مثله

مثل غيره من الأنساق الأخرى كالديكور والإضاءة والأغراض (كما في المسرح الطبيعي) مثلا، وبين كونه النسق العلامي الوحيد في العروض الفقيرة أو أنواع المسارح الأخرى كمسرح الشارع (5).

وتزداد أهمية جسد الممثل وحركاته كلما تحررت خشبة المسرح من الأشكال المعمارية الثابتة والتقليدية كالأوبرا ومسرح العلبة الايطالية، وكذلك كلما أصبح هذا الفضاء المسرحي غير شكلي كما أسماه إدوارد هال(6).

ففي مثل هذا الفضاء الناشئ(**Found Space**) والمعد " لأن يمتلئ بالقوة سمعياً وبصرياً"(7). والذي يتألف من حيز مرتجل للعرض، مناقضاً بذلك المكان الاستثنائي **(special Space)** الخاص بالمسرح الإيهامي، فإن جسد الممثل (**Posture**) وإيماءاته (**Gestures**) وحركاته **(Movements)** وتعابير وجهه (**Expression**) وتوضّعات هذا الجسد بالنسبة إلى غيره، تخضع جميعها إلى هذا الفضاء المحدد وقوانينه. لقد حلم أنطونان آرتو بـ "شعر في الفضاء"(8) مستقل عن اللغة المنطوقة يكون فيه لجسد الممثل أن " يصور أفكاراً ومواقف ذهنية ولمحات من الطبيعة. وبطريقة فعلية، ملموسة، وأن يتذكر الأشياء أو التفاصيل الطبيعية دائما، كتلك اللغة الشرقية التي تصور الليل بشجرة حطَّ عليها طائر أغمض عيناً، وبدأ يغمض العين الأخرى"(9). وتحدث غروتوفسكي عن "الممثل المقدس" رافضاً "الممثل العاهر" فالممثل المقدس عند غروتوفسكي هو ذلك " الذي يستطيع تشييد لغة نفسية ـ تحليلية خاصة به، هي لغة الأصوات والحركات، التي تمكنه من إزالة كل عنصر معوِّق كي يستطيع تخطي كل قيد يمكن تصوره"(10).

أما المسرح البريشتي، فقد استند إلى مقدمات مختلفة، ليعين أولوية الإيماءة، مبتكراً في ذلك ضرباً جديداً من التمثيل المسرحي(لا علاقة له بالأدب)، " فالمسرح الملحمي ـ إيمائي " والإيماءة هي المادة والمسرح الملحمي هو استخدامها العملي"(11). ولكن، رغم إصرار آرتو(المثال الأكثر تطرفا) على التقابل القطبي

المطلق سيميائياً بين اللغة والإيماءة وحركات الجسد في المسرح، إلا أن ذلك لا يحول دون كونهما محكومتين بالتعاون على إنشاء الفضاء المسرحي، باستثناء أقصى حالات الاستقلال الإيمائي (فن المايم)، وإذا كان على اللغة أن تنتظم في السياق المادي للمسرح وتحتك بالأجساد والمواضيع المحيطة بها. فإنه يفترض بها أن تشارك في الإبانة التأشيرة التي تعتبر الإيماءة حاملها الأساسي.

وفي هذا السياق قام المسرح الملحمي "البريشتي" بدور كبير تجاه أداء الممثل كونه حامل ـ علامة مسرحية صاحب الامتياز، تحده من ناحية علاقة رمزية شفافة، وتؤكد من ناحية ثانية على أهمية حضوره المادي والاجتماعي،

" أي أن على الممثل ألا يماثل نفسه مع الشخصية التي يمثلها بأن يتخذ منها موقفاً محدداً، ويعبر عن رأيه، ويحفز المشاهد على أن يقف منها موقفاً انتقاديا، هذا المشاهد الذي لا يتعين عليه أن يتقمص الشخصية"(12).

وفي تأكيد بريشت على هذا الشرخ الدراماتورجي بين الوظيفتين، سعى إلى فضح التنويه الحقيقي الذي يتولى الممثل القيام به في أدائه كحامل ـ علامات، مجيزاً له بذلك أن يصبح " أكمدا ". وبالتالي فإن التركيز على الإيماءة وتمسرحها، أكثر من المدلول وما يساوقه دراميا، يصبح هنا عمل السيمأة الحقيقي، وليس بريشت وحده هو الذي نظر إلى دور الإيماءة وتمسرحها هكذا، فقد تنوعت النظرة إليها من قبل عدد من الكتاب والمخرجين(بيراندللو: في ست شخصيات تبحث عن مؤلف مثلا وبيتر هاندكه **P Handke** في "كاسبار" حيث التركيز على مسرحة اللغة وهناك جوليان بك **J.Beck** وريتشارد ششنر **(R.Schecner)**. **(13)**

تعتبر الإيماءة ضرباً أساسياً لإبانة الجسد وتوضيح الفعل القائم فوق خشبة المسرح في فضاء واقعي، لكن الإيماءة لا يمكن أن توجد منفصلة عن عنصر التأشير الذي يعين الموقف الاتصالي، وهي وثيقة الصلة بالممثل الذي ينشئها، كما يلاحظ باتريس بافيس (14)، وتعد الوسيلة الأولية التي تؤكد حضور الجسد وتوجهاته الفضائية، كما أن أهميتها في إنشاء الفضاء المسرحي ناتجة من

كونها ترتبط بالحركة ارتباطا وثيقا، وبالتالي فهي مرتبطة بمجمل الروامز الاجتماعية والثقافية والفضائية الخاصة بكل مجتمع " مما يمكننا الكلام عن سلوك حركي محدد. ينتج عن ذلك المخزون العظيم من وحدات الحركة الملائمة الموجودة في كل ثقافة"(15) وقد سمى عالم الأنثروبولوجيا الأمريكي راي بيرد ويستل هذه الوحدات الحركية الصغيرة الأحاريك **kinemes** التي ترتبط قواعديا مع أشكال حركية أخرى، لتنشئ بشكل بالغ التعقيد " مركب أشكال ـ الحركة" **Complex Kinemorphs** المرتبطة بجسر مع الكلاميات، وهكذا تلعب الإيماءة التأشيرية دوراً كبيراً في خلق الفضاء المكاني كأن تعطينا الإحساس بالضيق أو الاتساع في المكان، أو تكشف لنا عن وجود عناصر فضائية مثل الباب أو الجسر أو المرج.. الخ.

أما الحركة فهي الوسيلة الأغنى والأكثر ليونة في التعبير عن الفضاء (المكاني) المسرحي، ذلك أنها تستطيع أن تكون حاملاً ـ للعلامة بالنيابة أو بتبادل أنساق العلامات الأخرى كالديكور، فيمكن للحركة مثلاً أن تشير إلى فتح باب أو تسلق جدار، ويمكن أن تقوم الحركة بالتصوير التخطيطي أو الإستعاري حيث يكون الشبه بين العلامة والموضوع انبنائياً عاماً، وهكذا يستطيع ممثل البانتوميم أو المسرح السوريالي أن يشخّص شكل الكرسي أو الشجرة أو الطاولة (تخطيطاً).

أو أن تشكل الحركة فضاء افتراضياً عوضاً أن يكون ماديا منظورا، كما هو حال المسرح الفارغ، إذ يتحول إلى ساحة قتال أو زنزانة أو بحر (حركات السباحة مثلا)، فعلى سبيل المثال استخدم "أوخلوبكوف" جسد الممثل كدلالة على فضاء مكاني عندما ابتكر / ممثل ـ بحر/، حيث وضع على المنصة شابا يلبس بطريقة حيادية (الأزرق)، أي مئزر غير مرئي مع قناع على وجهه، ويقوم بهز قماشة زرقاء يشوبها الاخضرار ملتصقة بالأرض بشكل أن تموّج القماشة يُستعاض إيمائياً عن أمواج البحر(16).ثم استخدم بيتر بروك

الفكرة نفسها تقريبا، عندما قدم مسرحية"العاصفة" لشكسبير في شق جبلي في مهرجان أفينيون المسرحي عام1991.

وقد لا يمثل الديكور المسرحي الذي يوحي بفضاء مسرحي محدد بواسطة صورة مباشرة بل عبر تشارك العلة ـ والمعلول أو بالمجاورة، إذ يمكن مثلاً أن نوحي بفضاء عاصف بعدة أشكال: إيهامياً بواسطة آلات الريح والمطر المسرحية، أو أية أدوات تكنولوجية أخرى كالإضاءة،ولكن يمكن ببساطة أن نمثلها شاهديا بواسطة تمايل أجساد الممثلين الذين يمكن أن يمثلوا شكل اشجار أو أعمدة، وبهذا نستطيع أن نتخيل الفضاء المسرحي من خلال عواقب العاصفة. تستطيع حركات الممثل وانفعالاته الداخلي أن توحي لنا بفضاءات مغلقة / السجن مثلا، ففي مسرحية "موت تارليكين" التي أخرجها مايرهولد، نستطيع أن نحسّ بفضاء السجن من خلال حركة الممثل جيئة وذهابا كالسجين في بناء معدني اسطواني ينكمش بأضلاعه المعدنية. وفي عروض لأوخلوبكوف أيضاً كان مجاز العاصفة الثلجية هجوم مجموعة من كرنفال (ممثلون بثياب زرقاء) يتراشقون بقصاصات ورق صغيرة وهم يقفزون محدثين ضجيجاً(17).

إن حركة الممثل لا يمكن فصلها عن الأغراض التي يتعامل معها أوتحيط به، فهذه الحركة هي التي تعطيها دلالاتها، كما أن هذه الحركة هي التي تحدد الأبعاد الهندسية للفضاء المسرحي (اقتراب الممثلون من بعضهم بشكل لصيق، الهمس، أو الابتعاد أثناء الحوار..الخ) كما في مسرحية "نهاية اللعبة" لصموئيل بيكيت حيث الحركة الدائرية والعمودية للممثلين (مثال سابق) كما أن حركات الممثلين صعودا وهبوطاً توحي بفضاءات متمايزة (المطبخ وغرفة السيد في مسرحية "مس جوليا" لأوغست ستريندبرغ). ويوحي دخول وخروج الممثلين بعلاقات درامية بين الفضاءات المسرحية (القصر، البيت،المدخل، الساحة).

وقد قدم رولان بارت دراسة واسعة بهذا الخصوص(18). وكذلك قراءات يوري لوتمان لما أسماه الفضاءات المتنازع عليها ، في معرض حديثه في نظريـة " **The Limit** "(19)، وتحليل يان كوت لبعض عروض مسرحيات إبسن ونشوء الفضاءات في مسرحياته، ودلالات اختراق هذه الفضاءات المسرحية(20). وأخيراً فإنه من الصعب إحصاء المجالات التي تبني فيها حركة الممثلين الفضاءات المسرحية فهي متنوعة ومتعددة بقدر ما يمتلك الممثل من حركات (أشرنا إليها من قبل) لأن الممثل هو حامل ـ العلامة الرئيس في العروض المسرحية بلا استثناء، وبالتالي فإن حركاته هي التي توحي بالفضاءات من خلال الاستبدال الإستعاري الرمزي لأنساق العلامات الأخرى، كما يمكن لهذا الممثل أن يتحول من الفاعل الإيجابي إلى الموضوع السلبي، إذ تتدنى قوة فعله إلى المستوى (صفر) حيث يقوم بدور مماثل لدور الأغراض كما في المثال الذي تحدث عنه فلتروسكي إذ "يسد الجنود مبنى ما ، إشارة إلى أن ذلك المبنى ثكنة"(21)، وقد أوصلت هذه الفكرة في تحويل الذات الفاعلة للممثل، من قوة دينامية مساوقة لصورة الممثل، إلى إعفاء هذه القوة من دورها ، .وتحويلها إلى أنساق علامات أخرى كالديكور أو الأغراض أو الموسيقى، لتؤخذ آنذاك بديلة عنها. (كما فعل المخرج الأمريكي كين ديوي عند إخراجه لمسرحية "سوء التفاهم" لألبير كامو عام 1963 عندما استبدل دور مارتا بمقطوعة موسيقية لـ **Varese**). كما أن مسرحيتي صموئيل بيكيت الإيمائيتين " فعل من دون كلام"(**Act With Out Words 11.1**) تقومان على تبادل عكس الأدوار الذاتية ـ الموضوعية بين الممثل وبين الأغراض حاملات ـ العلامات السينوغرافية التي تحيط بالممثل وتحدد صورته الإنسانية وتنشئ فضاءه الذي يُحط به: شجر، جبل، صندوق قمامة(22). فيما أسند الدور الوحيد في دراميته (نَفَس) **Breath** ، التي لا تتجاوز الثلاثين ثانية ، إلى الديكور(23).

أنساق المظهر الخارجي للممثل

(ماكياج ـ تسريحة ـ لباس)

تعتبر حاملات ـ عاملات هذه العناصر ـ حسب ياندريش هونزل ـ من الأنساق الخاصة بالفضاء وهو تترابط مع بعضها البعض بشكل كبير لتشكل الفضاء المسرحي الذي ينتمي إليه الممثل، لقد تحدث رولان بارت في كتبهِ "نظام الموضة" **System de la Mode** عام 1957 عن دور الملابس ووظيفتها الاجتماعية، ودلالاتها المكانية، واستخلص من ذلك علاقتين هامتين: واحدة تقيم علاقة ما بين الزّي والفضاء الاجتماعي والمكاني، وأخرى بين الزي والموضة، والعلاقة التي تربط بين عناصر هاتين المجموعتين هي علاقة تبادل(24). يحدد اللباس إذن: الجنس والسن والانتماء الجغرافي والطبقي والزمني. كأن يحدد المكان (ريف ـ مدينة) أو الفضاء (لباس بحر، لباس فضاء، لباس عسكري أو لباس تسلق جبال أو رياضة محددة) كما يمكن أن يكون اللباس مرتبطاً بعلامات أخرى كما حصل بعد ظهور نظريات المساواة بين الرجال والنساء في الحقوق في نهايات القرن التاسع عشر ، ونفس الكلام ينطبق على التسريحة والمكياج .

أنساق الفضاء السينوغرافي

(ديكور، إضاءة، أغراض):

إن حاملات ـ عاملات هذه الأنساق المسرحية، هي من أهم عناصر تشكيل الفضاء المسرحي وتتفاوت أهميتها وفقاً لاختلاف مفاهيم بناء هذا الفضاء، كالفضاء الإيهامي الواقعي أو التصويري أو الفضاء الرمزي أو الفارغ.. كما أن هذه الحاملات هي الأكثر شيوعاً، وفيها تظهركل إمكانيات العلامة الدينامية.قد يكون من العسير تعيين قائمة بالمواضيع التي تنتمي إلى نسق الديكور فأي شيء موجود في الفضاء المسرحي يمكن أن يعتبر ديكورا وفقا

لقانون " السيمأة "، وعلاوة على ذلك فإن الحدود التي تفصل بين الأنساق لا تكون أبداً واضحة المعالم، ففي أغلب الأحيان لا نستطيع أن نميز بين الغرض والديكور(عربة "الأم شجاعة" مثلا عند بريشت أو سيارة بونتيلا في مسرحية "السيد بونتيلا وتابعه ماتي" لبريشت) هي أغراض، لكنها جزء أساسي من الديكور. وكذلك فإن حركة الممثل وميماء الوجه وتأشيراته تشكل مظاهر دقيقة الترابط ومتكاملة في العمل كديكور يساهم في إنجاز الفضاء المسرحي، وانطلاقا من ذلك فمن غير المؤكدأن يستطيع أي نسق من هذه الأنساق أن يكون مادة تسهل التحليل البنيوي والنحوي والسيميائي. بحيث يمكن إنشاء مواقف محددة يمكن التنبؤ بها. كأن يفترض ترتيب فضاء بيت من القرن السابع عشر، تعاملا أدائياً محدداً(25). وهكذا نجد أنه لا يمكن الوصول إلى قواعد ديكورية صارمة أو بيئة كتلك الموجودة في اللغة مثلا، من أجل صياغة الفضاء المسرحي بصريا وتخيليا. لقد أكد ميشيل واطسون**M.Watson** على هذه الحقيقة بقوله: " إن قواعد الديكور والأزياء والتجميل الداخلية مازالت عاجزة ومحدودة، وهي تعتمد حتى الآن على الانطباعات الشخصية. وبالتالي لا تجيز لنا بأية صياغة صورية"(26). يمكن إذن تصور الفضاء المسرحي عبر أنساق الديكور بأشكال متنوعة، تستتبع بالضرورة علاقات تمثيلية وتواصلية ومادية مختلفة. فهنا كنسق الديكور التصويري (اللوحة المرسومة بدقة وألوان متناسقة في خلفية، ومن ثم جانب المنصة)، كما فعل رواد المنظور **Perspective** في القرن السادس عشر (عصر الباروك) في كل من ايطاليا وفي إنكلترا بعد عودة الملكية(27). يعتبر المنظور مفهوما فضائيا في الدرجة الأولى، وقد اختزل وهم المنظر التصويري **tpictura Spectaculum** الأبعاد الثلاثة الواقعية للمنصة في بعدين اثنين كما في اللوحة المرسومة، ومن أجل إحياء عمق الفضاء المفقود، وبالتالي إنشاء وهم مُحاكاة الواقع، وقد جرى بواسطة المنظور تمويه فضاء ذي ثلاثة أبعاد في فضاء ذي بعدين، في شكل مركزي النوع **Centralisation** مناقض للديمقراطية (28). وجاء ازدياد تأثير ديكورات المنظور الأحادي البؤرة

Focus Perspective Singleليؤكد على ترسيخ نوع من الأداء التمثيلي البصري التصويري بعهد القيام به إلى رسام الديكور الذي تحكم بالعرض المسرحي حتى الأزمنة الحديثة (29). وقد أشار لوتمان إلى التشابه بين التصوير والمسرح، إذ كان يتم تنظيم العرض بواسطة وسائل التشكيل الفنية التصويرية، فأصبح العرض بمثابة لقطات متقطعة لصور ساكنة، لا كشكل حركي متصل(30). وكان أدولف آبيا أول مصمم اعترض على ديكور القماش المشدود ورفض في مشاريع تصميماته الفاغنرية الديكورات المرسومة متذمرا من كون الممثل " لا يستطيع أن يقوم بحركة لها علاقة حية بالموضوعات المصورة على قماش"(31). وفي الواقع كانت هذه الأفكار بداية منشأ الفضاء الواقعي والطبيعي. وقد أشار يان كوت إلى اعتراض إبسن على دراماته المسرحية التي كانت تُقدَّم في مثل هذا الفضاء التصويري، وخصوصاً على الجدران التي يجب ألا تهتز عندما تصفق نورا في "بيت الدمية" الباب وراءها بقوة وترحل قائلاً: إن مثل هذا الأمر يجعل المتفرجين الموجودين في الصالة وكأنهم في مسرح للدمى(32).

يعتبر فضاء المسرح الطبيعي والواقعي فضاء أيقونيا إذ يتم تصويره بواسطة ديكور تكون أنساق العلامات فيه من النوع الأيقوني. وقد بدأت حاملات ـ العلامات الأيقونية بالظهور بشكل خاص مع مسرحيات هنريك إبسن وظهور فكرة الجدار الرابع الوهمي الذي تجري خلفه الأحداث.

لقد اختزل وهم المنظر التصويري (المنظور) الأبعاد الثلاثية الواقعية للمنصة في بعدين اثنين كما في اللوحة المرسومة وانعكس ذلك على آلية التمثيل.

كما ظهرت الأغراض الحقيقة والتاريخية على المنصة وأصبح الممثلون يتحركون في وسط شبه طبيعي تماما، بغرض إيهام المتفرج بالواقعية. وهكذا فقد ضيق المسرح الطبيعي والواقعي (أو الإيهامي) على حراكة علاقة العلامة فسيطر التأشير على الحركة التخطيطية، واستخدام الأغراض الطبيعية التي تدل على ذاتها بدلا من استخدام الاستعارة أو المجاز (عروض أندريه أنطوان

ومـاييننغن) وأصـبح "لمهنـدس الـديكور أهميـة تقـارب أهميـة المخـرج إلى حـد كبير"(34).وتعتبر الديكورات الأيقونية (الشبه بين الحامل ـ العلامة ومدلولها) ميدانا واسعاً في المسرح الواقعي. وقد أظهرت أهم نماذجها في المسرح السوفيتي بعد الثورة مباشرة، فقدمت مسرحيات أمام قصر الشتاء، أو في المعامل، وأدخلت على المشاهد المعدات الحربية الثقيلة بل "والطائرات التي تحلق فوق الرؤوس" (35) وألصقت المنشورات الحقيقية التاريخية على الجدران، إلا أن الفضاء الواقعي لم يخل أحيانا من استخدام الديكورات التخطيطية أو التعبيرية فيه. ويعتبر المثال الأقوى على هذا الخلط بين الواقعية الأيقونية، والتخطيطية المكشوفة في المسرح المعاصر، في مسرحية "الجبل **k**" للمخرج روبرت ويلسون **R.Wilson** عام 1972وهو عرض ملحمي مدته 168 ساعة قدم بالقرب من شيراز في إيران، حيث قام الجبل الحقيقي بدور الديكور، وقد أقامت ـ بالقرب منه، في أماكن أعدت خصيصاً لهذه المناسبة ـ أجساد فعلية بشرية وحيوانية،وديناصورات كبيرة، وسفينة نوح وضاحية أمريكية وشعارات توراتية.هناك طرق أخرى لصياغة الفضاء المسرحي على المنصة، من خلال استخدام ديكور يعتمد علاقة استبدال الجزء بالكل (خيمة تدل على ساحة معركة، أو تمثيل كنيسة بواسطة برج قوطي) وقد أطلق على مثل هذا النوع من الديكور اسم المجاز، وكان يستخدم بشكل كثيف في المنصات الإليزابيثية **The Elizabethans Stages** .

وتطورعند فسيفولد مايرهولد ليأخذ مفهوم (الأسلبة) المرتبطة بالفكرة الشرطية والتعميم وبالرمز "فأن تُؤسلب عصراً ما أو ظاهرة، معنى ذلك أن تُظهر بكل الوسائل التعبيرية التركيب الداخلي لعصر معين و مظاهر معينة وتصوير ملامحها المميَّزة التِي تتواجد بعمق في الأسلوب الضمني لعمل فني ما"(36). ومع ذلك إن فن المسرح كله، وإن الفضاء المسرحي سواء كان طبيعياً وواقعياً أيقونيا، أو كان من نوع استبدال الجزء بالكل، أو شرطيا أو تخطيطيا، فإنه لا يمكن "أبداً نقل الحياة كلها إلى خشبة المسرح"(37). أما بالنسبة للغرض ودوره

في تشكيل الفضاء المسرحي، فقد رأينا صعوبة وضع حد للتمييز بينه وبين الديكور، ذلك لأن الغرض يكتسب أهمية من كونه قابلا للاستبدال الوظيفي مع من يستخدمه، أو مقام الفعل الذي يُستخدم من أجله وهو ما يسمى المجاز بالمجاورة، كأن يستخدم السيف المسرحي لحلاقة اللحية (تحريف مجازي بالمجاورة) أو يستخدم الخنجر كصليب " إضافة إلى ذلك يمكن للغرض أن يلعب دوراً كبيراً ومباشراً في إنشاء الفضاء المسرحي" كأن نساهم في تسمية مكان الحدث وتحديد شكله / مفتوح أو مغلق/ كالستائر في مسرحية "فيدر"لراسين أو دور الستائر في أن تحدد الفضاءات أيضاً من خلالها تقسيمها الذي يعطيها بعداً درامياً هاماً، كما في إخراج يوري ليوبيموف لمسرحية "هملت الشباب الغاضب" لمسرح "تاغانكا" في منتصف السبعينات. حيث لعبت الستارة دور محور العرض ومحور ديناميكية، تلك الستارة الثقيلة البنية المصنوعة من الصوف الغليظ والتي تتحرك في كل الاتجاهات. وتنفذ من خلالها الأضواء فتلقي بظلالها على الجدار في أشباح مؤثرة. فتارة يبدو مَخدع بولونيوس، وتارة مخدع الملك والملكة... كما تستخدم الستارة كحاجة لفصل فضاء القصرعن فضاء الشعب، ثم تحدد لنا الفضاء المكاني لهاملت وفضاء المعسكر وخشبة المسرح داخل المسرح.

كما يمكن للأغراض أن تحدد الانتماء إلى هذا الفضاء المكاني أوذاك، كنوعية الأقداح المستعملة (مطبخ فقير/ مطبخ ثري)، أو نوعية الملابس حيث تلعب دور الغرض (حذاء السيد في مسرحية "مس جوليا"لستريندبرغ). ويمكن أن توحي الأغراض بعلاقات الفضاءات مع بعضها البعض، مثل تواصلها أو انغلاقها (الهواتف في مسرحية "مركب بلا صياد" لاليخاندرو كاسونا..) ، يمكن أيضاً للغرض المسرحي أن ينشئ الفضاءات المكانية من خلال حركيته واختراقه لها كما هي عربة "الأم شجاعة" (الطريق، الكنيسة، ساحة الحرب، القرية)، وكذلك عربة "مهاجربريسبان" لجورج شحادة. وهناك العرش ومادته، الزهور الطبيعية أوالاصطناعية ودلالاتها الفضائية(39). إن نوع مادة الأغراض وألوانها

يلعب دور كبيراً في إنشاء الفضاء المسرحي وإعطائه دلالاته (كرسي لمّاع من خشب مصقول أو كرسي من الحديد الصدئ)، يحدد نوع الفضاء الذي ينتمي إليه الغرض والممثل. كما أن ألوان الأغراض توحي بالفضاء الموجود فيه، فالغرض الذي يتعرض كثيرا لأشعة الشمس لابد من أن يبهت لونه، وهناك أغراض تأكلها الرطوبة.

الإضاءة والفضاء المسرحي

وفي هذا السياق تلعب "الإضاءة"، وهي العنصر المسرحي الثالث في تشكيل الفضاء المسرحي، دوراً كبيرا وهاما وذلك لارتباطها المباشر والوثيق بعناصر الديكور وطبيعة مواده (حديد، خشب، قماش)، ولارتباطها أيضاً بنسق الألوان، فالإضاءة حامل علاقة تابعي، أي أنها تابعة للمادة التي تسقط عليها(40) ، وهي من أكثر الأنساق التقنية موضوعاً للاستقصاء السيميائي، باختصار اذا كان الضوء مرئيا، فلأنه يتشكل سيميائيا ويتحلى بحد أدنى من تمفصلات المضمون، ولأن إدراكنا له يتم تحت رقابة هذا التشكل. إن الضوء من وجهة النظر هذه يعد فضاء ومادة وتناقضات لونية وأثار سطحية ...الخ ،لذا فإن حالات الضوء الدالة تستحيل إلى تمفصلات ثابته ومشتركة مهما كان طبيعة الشكل والصورة والنص. كما أن دور الإضاءة يزداد أهمية في صنع الفضاء المسرحي مع ازدياد تطور تقنيات الكهرباء والليزر

وذلك منذ أن ابتكر تقليدا جوهريا يقضي باستبدال خداع الأشكال الشفافة المرسومة بإيهام الفضاء المبني على أساس تغيرات الأشكال التي توفرها الإضاءة الموجهة والمضبوطة لخشبة المسرح. وكان آبيا قد اعتبر أن وظيفة الإضاءة الرئيسية تقوم على تحديد وبالتالي إبانة الأشكال في الفضاء(41)، وفي وقت لاحق بلور ريتشارد بليرو **R. Pilbrow** رامزة أولية تربط علاقة أربعة توابع للإضاءة في الفضاء المسرحي وهي:

- اختيار الرؤية **(Selective Visibility)**
- كشف الشكل **(Revelation Of From)** (تحديد آبيا)
- التأليف **(Composition)**
- المزاج **(Mode)**

بأربع خصائص ضوئية يمكن تراكبها وضبطها: القوة أو الشدة **Intensity** ، واللون **Colour** ، والتوزيع **Distribution** ، والحركة **Movement(42)**.

تحدد الإضاءة الفضاء المسرحي (من خلال الكشف)، فالضوء المركّز على قسم محدد من الخشبة يعني الفضاء الآني للحدث، كما تخلق الإضاءة فضاءات مسرحية متنوعة من خلال الظلال والنور، ودرجات هذه الظلال " التابعة للكتل والعوامل المحيطة بالجسم والأضواء العاكسة عليها"(43). أي التأليف والتوزيع، وهي تحدد من خلال الألوان والقوة المزاج الذي يعبر عن فضاء مغلق أو مفتوح مثلاً، كما يمكن أن تقوم بتضخيم أو تعديل قيمة الحركة أو التحرك أو الديكور، وهذا يعني إضافة قيمة سيميائية جديدة.

ترتبط الألوان بالإضاءة ارتباطا وثيقاً، وتعتبر واحدة من أهم الأنساق التي تشكل الفضاء المسرحي، لأنها ترتبط بالمسافة والمدى واللامحدودية، وبالعمق وحرارة الأشياء. ❖ توزع الظلال والنور يعطي الفضاء المسرحي أبعاداً سيميائية إضافية.

اللون والفضاء المسرحي

تلعب أنساق العلامات اللونية دوراً كبيراً في بناء الفضاء المسرحي، وذلك نتيجة الترابط الكبير ما بين فكر الفضاء ومفهوم اللون في الجو والدلالات التي تنتج عنها، ولقد خضعت الألوان عبر العصور لسلسة الروامز والأعراف، وانبثاق أعراف وروامز جديدة، أطلق عليها أمبرتو إيكو اسم "دوميز" **(Undercoding)(44)**. وهي التي شكلت تاريخ الفنون التشكيلية عبر العصور. وقد قدم غوته ملاحظات عميقة في دراسته للألوان الأنتوبتكية **Entoptic** وذلك حول العلاقة بين الفضاء واللون في الجو، وقام بعملية ترميز لهذه الألوان ودلالاتها، فقال: إن الأزرق والأخضر هما لونا السماء والبحر والسهل الخصيب وظلال الظهيرة في بلاد الشمس، وهما في جوهرهما لونان جويان وليسا بلونين أساسين، وهما باردان يسلبان الأشياء أجسامها، ويثيران في النفس الانطباعات عن المسافة والمدى والعمق " ولهذا السبب فإن اللون الأزرق المائل إلى الخضرة هو العنصر المبدع للفضاء في تاريخ التصوير الزيتي"(45). انطلاقا من هذه المفاهيم يمكن إيجاد علاقات لونية تقاطبية تلعب دورا في تشكيل الفضاء الدرامي المسرحي وهي : المرئي / اللامرئي - الحار/ البارد - البعيد / القريب - المحدود/اللامحدود... الخ ، فاللون الأزرق هو لون مرئي، وهو دائم الارتباط بالقاتم، وغير المنار، وهو كما يقول اشبنغلر " لا ينضغط داخلا علينا، بل إنه يجرّنا خارجا إلى البعيد، إنه (لا شيئية ساحرة)(46). أما البنفسجي - وهو لون خاضع للأزرق - فهو لون النسوة العاهرات، ولون الكهنة الذين يعيشون حياة العزوبة، في حين أن الأحمر والأصفر هما لونان شعبيان، لونا الجمهور والأطفال، وهما يناسبان الفضاءات المفتوحة أيام الأعياد والأسواق والإجازات الصاخبة (47). ولهذا فهما يناسبان المسرحيات الشعبية والكوميدية. في الوقت ذاته تم ترميز الأسود والنيلي كلونين مترفّعين غير واعيين، فكانا لونا التراجيدية الإغريقية، أي لونا القصور والملوك الأبطال.

يقدم لنا علم الألوان معلومات واسعة بشأن صفات العلامات اللونية

وخصائصها، وهذه العلامات ترتبط بشكل وثيق بتشكيل الفضاء المسرحي بصريا وفلسفيا، فالفضاء اللانهائي، " لم يكن يعني في نظر الشعور الكلاسيكي سوى اللاشيئية الكاملة، لذلك فإن استخدام الأزرق والأخضر بمالهما من قوى مُذيبة للقريب ومبدعة للبعيد لا يعني سوى تحدٍّ لاستبداد صدر المنظر وأجسام وحدته"(48).ومن الواضح أن العرض المسرحي هو ميدان واسع للعلامات اللونية المسرحية الحسية أو التي تعتبر من نوع الاستبدال الاستعاري الذي يقوم على أساس مفهوم مشترك، فديكور غابة خضراء أو بحر يمكن أن يمثَّل على شكل ستارة خضراء، أو زرقاء في الخلفية، ناهيك عن الروامز اللونية الخاضعة للأعراف الاجتماعية أو الاتفاقية. كما أن العلاقة ما بين اللون والإضاءة ازدادت أهمية مع تطور تقنيات الكهرباء، وبلغت ذروتها عندما انطلق الرسامون الأمريكيون من " بلاك مانتين كوليج ليفجروا عروضا مسرحية متعددة الأشكال، بشكل جعل الاعتقاد السائد اليوم هو أن الـ **Happinings** تعود إلى مسرح صنعه الرسامون(49). وكانت السيرورة الأكثر واقعية ومنطقية، هي الانتقال من مساحة اللوحة المسطحة، إلى (حلبة)بوللوك، لكن تطورا كهذا يضع الممثلين والراقصين خارج حلبة المسرح الإيطالية، كي يجعلهم يكتشفون المكان"(50). ولعله يضع الممثلين حاملي ـ العلامات الرئيسين بعيداً عن الفضاء المسرحي كما فعلت العروض ـ الضوئية **Light-Shows** الجديدة في كاليفورنيا في نهاية الخمسينات. والعروض الضوئية عبارة عن مشاهد تنسق بين إسقاط الصور وعزف الموسيقى، وكانت تختلط فيه أشعة مختلفة من مواد شتى ملونة في صحن خضار زجاجي شفاف مليء بالماء، وكانت تزييناتها ذات الألوان المائعة تسقط على جدار أو شاشة، وقد أضاف الاستعراض الضوئي الحديث أفلاماً ومصابيح فوق بنفسجية تسقطها مجموعة ضخمة من البروجكتورات"(51).

أنساق النص المنطوق

(الكلام ـ النبرة):

يعتبر كلام الممثلين نسقاً علاماتياً هاماً في صياغة الفضاء المسرحي ليس من خلال الوصف الأيقوني أو المجازي أو الاستعاري فحسب، بل ومن خلال أفعال الكلام، التي لا تعمل على دراسة الظاهرة اللسانية في مظاهرها الصورية، بقدر ما تعمل على دراستها كعناصر سلوك محكم. القاعدة(52). وكذلك من خلال الإشارات شبه اللسانية(الإيمائية المرتبطة بالكلام)، وبالرغم من إصرار آرتو على التقابل القطبي المطلق سيميائياً بين الكلام والإيماءة في المسرح فإن ذلك لا يحول دون كونهما محكومتين بالتعاون على إنشاء الفضاء المسرحي. وإذا كان للغة أن تنتظم في السياق المادي للمسرح وتحتك بالأجساد والمواضيع المحيطة بها، فإنه يُفترض أن تشارك في الإبانة التأشيرية لخلق الفضاء المسرحي، والتي تعتبر الإيماءة حاملها الأساسي(53).إن التحليل السيميائي للكلام يمكن أن يتحدد في مستويات مختلفة،كما أن الألسنية هي المنطلق الأساسي للسيميائية، مما جعلها تشكل علما متكاملا قائماً بذاته. لسنا هنا في مجال الكلام عن اللغة وخصائصها النحوية والدلالية وغيرها، فما يهمنا هنا هو ما يمكن تسميته بالفضاء السماعي **Acoustic Space** والتابع بشكل أساسي للرسالة شبه اللسانية، وللمؤشرات الوضعية **attitudinal** التي لا تعني الفعل المقصود بقدر ما تعني الوِضْعية المُتّخذة (بونيا) تجاه العالم المرُسل إليه والمحتوى الخبري والإنجازي للفظ أثناء الأداء(54). وقد علق بريشت أهمية كبرى على وضعية الجسد في الحركة وفي الفضاء المسرحي،واعتبرها ذات دلالات اجتماعية محددة، و قام في مسرحه الملحمي بعمليات تغريب "فضائية" أثناء التمثيل، وفي العلاقة مع فضاء المتفرجين.يخضع الفضاء الصوتي اللفظي " إضافة إلى القواعد اللغوية الفونولوجية والنحوية، أي شعرية الصوت"(55) إلى خصائص أخرى ذات طبيعة فيزيائية، كدرجة الصوت **Pitch** وعلّوه **Loudness** وسرعته **Tempo**، وجرْسه

Timber، ونغمته **Tone**، ودراسة هذا المجال يعني دراسة آلية استخدام الممثل لهذه الخصائص في تشكيل الفضاء الصوتي (العمق، الفرح، الحزن.. الخ)، وقد تحدث ستانسلافسكي عما يسمى بـ "المنظور" في مجال الفعل اللفظي، وعن التلوين الفني للصوت، كما في اللوحة، وعن ضرورة توزيع ألوان الكلام وفق "خط المنظور" الفني المراعي للتابع(56). إلا أن الفضاء اللفظي الذي تنشئه كلمات الممثلين وخصائصها الفيزيائية أخذ بعداً مختلفاً فأصبح مقارباً لفضاء المؤثرات الصوتية في بعض العروض الحديثة، حيث أخذت الكلمات تفقد دلالاتها اللغوية لصالح الدلالات الفيزيائية، فأصبحت العلامة "إشارة" فيزيائية كما في تجارب روي هاري في "مسرح القلب" وكان هذا المخرج الأمريكي قد وصل بعد 25 عاما من الأبحاث الصوتية، إلى ثمانية طبقات للصوت. وأشار إلى أن أغلب البشر يعيشون طوال حياتهم على بعد واحد للصوت(57). وفي عروضه المسرحية أبعد هارت كل أنساق العلامات الفضائية الأخرى كالديكور والأزياء والكلمات، وبنى الفضاء عن طريق صرخات وهمسات الممثلين، ولقد قال بيتر بروك: "حين يود القلب أن يتحدث، فهو يعرف أن كلمات العقل لاتكفي"(58).

أنساق المؤثرات غير المنطوقة

(موسيقى ـ مؤثرات صوتية أخرى):

أصبحت الموسيقى مؤخراً موضوعاً خصباً للاستقصاء السيميائي، ذلك أن الموسيقى تشغل مكاناً هاماً في عالم العلامات والرموز (تماما كالدين والسحر)، وإذا ما أخذنا تقسيم بيرس الثلاثي(59)، فسنجد أن الظواهر الصوتية التي تحدثها الموسيقى هي في ذات الوقت مُمثلة، إذ يمكنها أن تتشابه والضجة في العالم وأن تذكر بها، كما يمكنها أن تكون أيضاً صورة لشعورنا، وهي كذلك قرينة، فهي حسب الحالة السبب أو النتيجة، و رموز أي جواهر محددة بتقليد اجتماعي. فالموسيقى هي على التوالي: إشارة، قرينة، عرض، صورة، رمز،وباختصار "علامة"وللموسيقى مظهر تأويلي: فالتأويلات الدينية أو الفلسفية

أوالنفسية تكشف دلالة الأصوات، ولها مظهر إجرائي: فمعنى الموسيقى يتضمن الطريقة التي يستعمل بها. ولها مظهر وضعي: لا معنى للعنصر الموسيقي إلا مُطوراً أو مُستبدلاً بالرموز القريبة في الفضاء ضمن نسق معروف (60).

إن دراسة سيمياء الموسيقى وعلاقتها في المسرح، تتطلب حتماً دراسة فضائية لها: (الإيقاع، النغم، التناسق، قوة الصوت وامتداداته وارتفاعه) " فالترابط الإيقاعي أو النغمي لبعض أنواع الموسيقى مثل: الثلاثية أو الموسيقى العسكرية يمكن أن تساهم في إيحاء فضاء محدد، وكذلك اختيار آلة موسيقية بحد ذاتها، أو توظيف موسيقى محددة، لتنظيم دخول وخروج الشخصيات، كالملك مثلاً.." (61). أما المؤثرات الصوتية الأخرى فهي علامات فضائية هامة من النوع السماعي الأيقوني، كصرير الأبواب وأصوات الحيوانات والطيور(فضاء، غابة) والصدى (فضاء فارغ)، وكذلك الانتقال والتنقل،كأصوات العربات والسيارات (تقترب أو تبتعد) إن حاملات ـ علامات المؤثرات الصوتية يمكن تبادلها فهي تتراوح بين الممثل (في المطلق)، كعروض هارت وغروتوفسكي (62)، وصولا إلى الأجهزة والوسائل الميكانيكية والإلكترونية (كصوت الفضاء) مثلا.

الهوامش

(1) البنيوية في الأدب، ص65

(2) العلامة في المسرح..، ص 41.

(3) رولان بارت رائد النقد، ص 211.

(4) العلامة في المسرح..، ص 41.

(5) **Performance Space P 127**

(6) **The Silent Language – P 97**

(7) المساحة الفارغة، ص70.

(8) المسرح وقرينه، ص 31.

(9) نفس المصدر السابق، ص33.

(10) المسرح الفقير، ص 33

(11) **The Silent Language – P205**

(12) نظرية المسرح الملحمي، ص168.

(13) **Script , Drama , Theatre – P18**

(14) سيمياء المسرح، ص114

(15) **Kinesics And Context – P 100**

(16) ديناميكية الإشارة، ص 35.

(17) ديناميكة الإشارة، ص35.

(18) رولان بارت . رائد النقد، ص196.

(19) **Analysis Of The Poetic P 218**

(20) **Ibsen's Deconstruction – P56**

(21) سيمياء المسرح، ص27.

(22) نفس المصدر، ص27

(23) نفس المصدر ، ص28

(24) رولان بارت . رائد النقد، ص200.

(25) **Proxemic Behavior – P225**

(26) الدراما، ص121.

(27) الدراما أزياؤها، ص90.

(28) ليس من قبيل الصدفة بالنسبة للمنظور التصويري أن لا يشاهد بشكل جيد سوى من مسافة تبدأ عند خامس صفوف المقاعد، أي من مكان جلوس الأمير في أقدم مسارح الباروك.كما أن المنظور قد طبق أساسا لإظهار حجرات القصر أكثر اتساعاً.

(29) الديكور المسرحي، ص200.

(30) سيمياء المسرح، ص108

(31) نفس المصدر السابق، ص108.

(32) **Ibsen's Deconstruction – P55**

(33) الدراما أزياؤها، ص177.

(34) الديكور عالم المنصة، ص 67.

(35) الدراما أزياؤها، ص218.

(36) **Semiotic Of Theatrical Performance P192**

(37) في الفن المسرحي، ص36.

(38) هملت في الشباب الغاضب، ص 123.

(39) الأغراض في المسرح، ص66.

(40) الهندسة والديكور المسرحي، ص 71.

(41) المسرح التجريبي من ستانسلافسكي، ص8.

(42) انظر الديكور المسرحي، ص180- 202.

(43) الهندسة والديكور المسرحي، ص74.

(44) سيمياء المسرح، ص 86.

(45) تدهور الحضارة، ص440.

(46) تدهور الحضارة، ص441.

(47) انظر أيضاً - تدهور الحضارة الغربية - للإطلاع على التحليل الخاص بعلاقة اللون

الذهبي والفضاء بالفلسفة والديانة الإسلاميتين، وكذلك عن الروامز والأعراف الفرعية التي تنبثق من عصر لآخر من حيث الألوان والفضاء ص394- 456 .

(48) نفس المصدر السابق، ص442.

(49) **Pop Performance P 7**

(50) **Stage Lighting P 213**

(51) **The Cinematic Theatre P 60**

(52) انظر. من سوسور إلى فلسفة اللغة. ص59- 79.

(53) السيمياء والأسطورة، ص52.

(54) **On Human Communication P 123**

(55) اللغة الشعرية/ الشكلانيون الروس، ص 34.

(56) إعداد الممثل، ج2. ص 185.

(57) المسرح التجريبي..، ص 126.

(58) نفس المصدر السابق، ص129.

(59) بيرس أو سوسير، ص116.

(60) سيمياء الموسيقى، ص 164.

(61) العلامة في المسرح، ص45.

(62) الأمير الصامد، ص130.

الخاتمة

التواصل في الفضاء المسرحي

لقد درسنا حتى الآن موضوعة تشكل الفضاء انطلاقا من سيميائية النص الدرامي والمسرحي، وبينا في كل لحظة من هذه الدراسة العلاقة التواصلية المنطلقة من طبيعة وصفات العلامات ذاتها وفق ما درسها سوسور وبيرس، أي العلامة " ككيان: يمكن أن يكون حسّيا (الدال)، يسجل بالنسبة لمجموعة محددة من المستعملين غيابا في ذاته(المدلول)، والعلاقة التي تربط بينهما (الدلالة)(1)" وبينا أيضا، أن النص المسرحي المُحتوى والداخل في علاقة جدلية معا لفضاء المسرحي يشكل "العلامة الكبرى" ، وبالتالي فإنه يشكل رسالة لغوية ـ جمالية هدفها التواصل(2) (رغم اعتراض جورج مونان الجدي والقابل للنقاش على آلية التواصل المسرحي) (3). إن هذا الأمر يُتيح لنا الحديث عن مُرسل ومتلق ومرجع ونظام روامز **Codes** ونظام توقعات وكفاءات درامية ومسرحية يحتاجها المتفرج لزيادة إنتاجية التواصل المسرحي. والمرسل حسب تفريع ياكبسون لوظائف اللغة ويشكل كل هذا مجموعة وظائف مترابطة: (المرجعية والانفعالية والأمرية والاتصالية والما بعد ـ ألسنية والجمالية)، ويمكن لهذه الوظائف أن تتواجد جميعها في مرسلة واحدة، تحمل مستويات من الواقع: المستوى التقني والفيزيائي للمادة (الفضاء المسرحي) التي تتكون منها الدلالات، والمستوى الذي ينمّ عن الطبيعة الخلافية (على المحور الاستبدالي) للدالات، ومستوى المدلولات المصّرح عنها، أو المومأ إليها، ومستوى أنظمة التوقعات النفسية والمنطقية والعلمية والفنية(الأعراف) التي تُحيل إليها الإشارات(4). وعن هذه المستويات ينشأ مركب من العلاقات البنيانية الاندماجية التي تشكل رسالة "الفضاء المسرحي" الجمالية والإيديولوجية(5).

إن دراسة الفضاء المسرحي كعلاقة تواصل (مكاني) بين الممثلين والمتفرجين، تعني القيام بدراسة سيميائية ـ اجتماعية ـأيديولوجية، منذ الفضاء المسرحي وفق مفهوم الأسطوري، فالملحمي البريشتي، وصولا إلى كل التجارب المسرحية التي حاولت تحطيم الشكل التقليدي للفضاء المسرحي، كفضاء يجمع الممثلين والمتفرجين، سواء بعلاقات انفصالية أو علاقات اندماجية كاملة أو ما بينهما. وهذا ما يحتاج إلى منهج بحث آخر وضروري.

....

الهوامش:

(1) **العلامة، ص**67

(2) **المظاهر النوعية للتلقي، ص**127

(3) **انظر بهذا الخصوص مقالة " طبيولوجيا الخطابات البشرية " ص**56.

(4) **المرسلة الشعرية، ص**103.

(5) **انظر: المكان المتخيّل والأيديولوجيا، ص**12- 15.

مراجع البحث

A. المراجع العربية

1. ابن خلدون، عبد الرحمن. العمران البشري. المطبعة الكاثوليكية. بيروت. 1938.
2. ابن منظور. معجم لسان العرب. دار صامد. بيروت. ب ت.
3. بن عرفة، عبد العزيز. مقدمات وممارسات في النقد. دارالحوار. اللاذقية. ط1. 1985.
4. الجرجاني. عبد القاهر. كتاب التعريفات. دار الكتاب /المقدس. بيروت. ط1. 1985.
5. الجردي، نبيل. مقدمة في علم الاتصال. مكتبة الإمارات (العين). ط3. 1985.
6. عبد الوهاب، شكري. المكان، دراسة في تطور خشبة المسرح ،المكتب العربي الحديث. القاهرة. 1987.
7. د عكاشة، ثروت. موسوعة الموسيقى فاجنر. الهيئة المصرية للكتاب. القاهرة. ب ت.
8. د. غازي، يوسف. مدخل إلى الألسنية. منشورات العالم العربي الجامعية. دمشق. ط1. 1985.
9. د. فضل، صلاح ،بلاغة الخطاب وعلم النص ، سلسلة عالم المعرفة،الكويت. عدد 146، 1992 .
10. د. ملكية، لويس. الديكور المسرحي. المؤسسة المصرية العامة للتأليف. ط2. 1981.
11. د. ملكية، لويس. الهندسة والديكور المسرحي ،الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة 1984.
12. هنا: غانم. علم الاجتماع العمراني. منشورات جامعة دمشق.1982.

B. المراجع المترجمة إلى العربية:

1. آرتو أنطونان. المسرح وقرينه. تر: سامية أسعد. دار النهضة العربية أيار. 1973. القاهرة. ط1.
2. اشبنغلر أسوالد. تدهور الحضارة الغربية. تر: أحمد الشيباني/. ج1. دار مكتبة الحياة. بيروت، لبنان .
3. ايفانز، جيمس روس. المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم. تر: فاروق عبد القادر. دار الفكر المعاصر. القاهرة، مصر. ط1. 1979.
4. إيلام، كير. سيمياء المسرح والدراما. تر: رئيف كرم المركز الثقافي العربي. بيروت، لبنان. ط1. 1992
5. بارت، رولان. درجة الصفر للكتابة. تر: محمد برادة. الشوكة المغربية للناشرين. دار الطليعة. بيروت. ط1. 1981.
6. بارت، رولان. النقد البنيوي للحكاية. تر: انطوان أبو زيد. منشورات عويدات. بيروت. ط1. 1988.
7. بارت، رولان. مبادئ في علم الأدلة. تر: محمد البكري دارالحوار. اللاذقية. سورية. ط2. 1987.
8. بارت، رولان. مقالات نقدية في المسرح. تر: د. سها بشور. منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية. دمشق. 1987.
9. باشلار، غاستون. جماليات المكان. تر: غالب هلسا. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. ط2. 1984.

10. بركلي، هربرت. مقدمة إلى علم الدلالة الألسني. تر: د. قاسم مقداد. وزارة الثقافة. دمشق. 1990.

11. بروك، بيتر. النقطة المتحولة: أربعون عاما من استكشاف المسرح. تر: فاروق عبد القادر. سلسلة عالم المعرفة. الكويت. العدد 154. اكتوبر 1991.

12. بوبوف، ألكسي. التكامل الفني في العرض المسرحي. تر: شريف شاكر. وزارة الثقافة والإرشاد القومي. دمشق. 1976.

13. بوسبيلوف، غينادي. الجمالي والفني. تر: عدنان جاموس. منشورات وزارة الثقافة. دمشق. 1991. ط1.

14. بيرس، جون، مقدمة إلى نظرية المعلومات. تر: المهندس فايز فوق العادة، وزارة الثقافة، دمشق. 1991. ط1.

15. توشار، بيير آجيه. المسرح وقلق البشر. تر: د. سامية أحمد أسعد. الهيئة المصرية العامة للتأليف. ط1. 1971.

16. جوتران، فرانك. المسرح الأمريكي الجديد. تر: ولي الدين السعيدي. وزارة الثقافة. دمشق. 1993.

17. دوشارتر، بيير لوبي. الكوميديا الايطالية. تر: ممدوح عدوان وعلي كنعان. منشورات المعهد العالي للفنون ا لمسرحية، وزارة الثقافة. دمشق. 1991.

18. دوفينو، جان. سوسولوجيا المسرح. (ج1 + ج2). تر: حافظ الجمالي. وزارة الثقافة. دمشق. 1976.

19. دي سوسير، فردينان. دروس في الألسنية العامة. تر: صالح القرمادي وآخرون. طرابلس، ليبيا. الدار العربية للكتاب. ط1 .1985.

20. دوسن، س. دبليو. موسوعة المصطلح النقدي. مج3. تر: د. عبد الواحد لؤلؤة. المؤسسة العربية للدراسات بيروت. ط1. 1983.

21. ديفيس، ب. ك. و. المكان والزمان في العالم الكوني الحديث. تر: د. أدهم السمان. مؤسسة الرسالة. ط1. دمشق. 1988.

22. دين، الكسندر. العناصر الأساسية للإخراج. تر: سامي عبد الحميد. الهيئة المصرية للطباعة. القاهرة. 1981.

23. رايس، المر. المسرح الحي. تر: د. داود حلمي السيد. دار النهضة. مصر، القاهرة. 1965

24. ريمز، أوسكار. الفكرة الإخراجية والتشكيل الحركي. تر: نديم معلا محمد. منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية. ط1 دمشق. 1986.

25. زوندي، بيتر. نظرية الدارما الحديثة. تر: د. أحمد حيدر وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق. 1977.

26. ستانسلافسكي، كونستانتين. إعداد الممثل، ج2، في التجسيد الإبداعي. تر: د. شريف شاكر. منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية دمشق ،1985.

27. ستروس، كلود لفي. الأنثروبولوجيا البنيوية. تر: مصطفى صالح. وزارة الثقافة. دمشق /ط1. 1977

28 . سي هول،روبرت . نظرية الاستقبال (مقدمة نقدية) . تر: رعد عبد الجليل جواد . دار الحوار . ط1 . اللاذقية . 1992.

29 . شولز روبرت . البنيوية في الأدب . تر: حنا عبود . اتحاد الكتاب العرب . ط7 . دمشق. 1977.

30 . غاتشف، غيروغي . الوعي والفن . تر: د. نوفل نيوف . سلسلة عالم المعرفة . الكويت. عدد 146 . شباط 1990

31 . فيلار، جان . حول التقاليد المسرحية . تر: سعد الله ونوس . وزارة الثقافة والإرشاد القومي . دمشق 1976.

32 . كرانت، ديمين . الواقعية . تر: د. عبد الواحد لؤلؤة . دارالرشيد للنشر . العراق 1982

33 . كروتوفسكي، جيرزي . نحو مسرح فقير (تقنية الصوت) . وزارة الثقافة والإعلام. العراق . 1982.

34 . كريج، إدوارد . في الفن المسرحي . تر: دريني خشبة . مكتبة الآداب . القاهرة . ب ت.

35 . كوفمان، سارة . طفولة الفن (تفسير علم الجمال الفرويدي) . تر: وجيه أسعد . وزارة الثقافة . ط1 . دمشق . 1989.

36 . كليرمان، هارولد . حول الإخراج المسرحي . تر: ممدوح عدوان دار دمشق . ط1 . دمشق . 1988.

37 . لافر، جيمس . الدراما أزياؤها ومناظرها . تر: مجدي فريد . المؤسسة المصرية العامة للطباعة . القاهرة . ب ت.

38 . لوتمان، يوري . مدخل إلى سيميائية الفيلم . تر: نبيل الدبس، مر: قيس الزبيدي . مطبعة عكرمة . ط1 . دمشق . 1989 .

39 . مارتينيه، أندريه . مبادئ اللسانيات العامة . تر: د. أحمد حمو . منشورات وزارة التعليم العالي . دمشق . 1985.

40 . مايرخولد، فيسفولود . في الفن المسرحي . تر: شريف شاكر دار الفارابي . بيروت ج1 + ج2 . ط1 . 1979.

41 . ميليت، فرد . فن المسرحية . تر: صدقي خطاب . دار الثقافة . بيروت . ط1، 1976

42 . نيكول، ألاردس . علم المسرحية . تر: دريني خشبة . مكتبة الآداب بالجماميز . القاهرة . ب ت.

C . الدوريات العربية

1 . د. أبو زيد أحمد . بنائية الفن . مقالة في "عالم الفكر" . المجلد 15 . العدد 2 . الكويت . 1984

2 . د. أسعد سامية . مفهوم المكان في المسرح المعاصر . مقالة في"عالم الفكر . المجلد 15 . العدد 4 . الكويت 1985.

3 . د. أسعد سامية . الشخصية المسرحية . مقالة في "عالم الفكر" . المجلد 18 . العدد 4 . 1988 ـ الكويت . وزارة الاعلام.

4 . د. الياس، ماري . "الأتريديون" في مسرح الشمس . مقالة في"الحياة المسرحية" . العدد 38 . 1992 . دمشق وزارة الثقافة.

5 . أواكينين سيرج . غروتوفسكي يخرج " الأمير الصامد" . مقالة في" الحياة المسرحية" . العددين 11/12 1980 . تر: جمال شيحد . وزارة الثقافة . دمشق.

6 . إيزنزويغ، يوري . المكان المتخيَّل والأيديولوجيا "مقترحات نظرية" . مقالة في "كتابات معاصرة" . تر: عبد الجليل الأسدي . العدد 16 . 192 . بيروت.

7 . إيكو، أمبرتو . المرسلة الشعرية . مقالة في " الفكر العربيالمعاصر" . العددين 18/19 . 1982 . مركز الإنماء القومي . بيروت بدون مترجم.

8 . إيكو، أمبرتو . السيمياء وفلسفة اللغة . مقالة في " العرب والفكر العالمي" . العدد 2 . 1988 . عرض أنطوان أبو زيد . بيروت مركز الإنماء القومي.

9 . باربا، أويجينو . أنثروبولوجيا المسرح . مقالة في " الحياة المسرحية" العدد1 . السنة 6 . تر: توفيق الأسدي . وزارة الثقافة دمشق.

10 . بارت، رولان . من الأثر الأدبي إلى النص . مقالة في "الفكر العربي المعاصر" . تر: عبد السلام بنعبد العالي . العدد 38 .1986 . مركز الإنماء القومي . بيروت.

11 . بارت، رولان . مسرح الطليعي الفرنسي . تر: رشيد بنان .مقالة في " الحياة المسرحية" . العددين 17/18 . 1981 . دمشق . وزارة الثقافة.

12 . بارت، رولان . نظرية النص . تر: د. منذر عياشي . مقالة في "العرب والفكر العالمي" . العدد 3 . 1988 . بيروت . مركز الإنماء القومي.

13 . بارت، رولان . لذة النص . تر: محمد الرفرافي . محمد خير بقاعي . مقالة في " العرب والفكر العالمي " . العدد 10 . 1990 .بيروت . مركز الإنماء القومي.

14 . بروك، بيتر . المساحة الفارغة . تر: فاروق عبد القادر .مقالة من جزأين في " الحياة المسرحية" . العدد14/15 . 1980 . وزارة الثقافة . دمشق.

15 . بن عرفة، عبد العزيز . مدخل إلى نظرية السرد عند غريماس .مقالة في " الفكر العربي المعاصر" . العددين 44/45 . 1987 . مركزالإنماء القومي . بيروت.

16 . بوبوف، ألكسي، العرض والمخرج . مقالة في " الحياة المسرحية"العددين 25/24 . 1985 . وزارة الثقافة . دمشق . بدون مترجم.

17 . بوغا يتريف، بيتر . العلامات في المسرح . تر: د. حنان قصاب حسن . مقالة في "الحياة المسرحية" . العددين 34/35 . 1990 . وزارة الثقافة . دمشق.

18 . بيلوفا، بكاترينا . مع مصمم الديكور فالير لافينتاي . بدون مترجم . مقالة في " الحياة المسرحية" . العددين 34/35 . 1985 . وزارة الثقافة . دمشق.

19 . تودوروف، تزفيطان . العلامة . مقالة في " الفكر العربي المعاصر" . العددين 30/31 . 1984 . تر: خليل الدمون . مركزالإنماء القومي . بيروت.

20 . تودوروف . تزفيتان . اللغة الشعرية والشكلانيون الروس . مقالة في " الفكر العربي المعاصر" . تر: د. سامي سويدان . العدد38 . 1986 . مركز الإنماء القومي . بيروت.

21 . تودوروف، تزفيتان . مقولات الحكاية الأدبية . تر: عبد العزيز شبيل . مقالة في " الفكر العالمي" . العدد 10 . 1990 ـ مركز الإنماء القومي . بيروت.

22 . توفستونوغف، غ . المخرج المسرحي والمؤلف . مقالة في "الحياة المسرحية" العددين 11/12 . 1980 . دمشق . وزارة الثقافة . تر: عدنان جودة.

23 . جمعة، حسين . البنيوية والفن . مقالة في " الفكر العربي المعاصر" . العدد 38 . 1986 . بيروت . مركز الإنماء القومي.

24. جوس، هانز روبير . جمالية التلقي والتواصل الأدبي، مدرسة كونستانس الألمانية . مقالة في " الفكر العربي المعاصر" . العدد38 . 1986 . تر: د. سعيد علوش . مركز الإنماء القومي . بيروت.

25. دورليان، جورج . بحثا عن وجهي سوسور . مقالة في " الفكر العربي المعاصر" . العددان 30/31 . 1984 . بدون مترجم . مركز الإنماء القومي . بيروت.

26. الديوه جي، عبد الإله . مفاهيم أساسية حول تقنية المعلومات . مقالة في "عالم الفكر" . المجلد 8 . العدد 3 . الكويت . 1987 .

27. ستيمبل، وولف . المظاهر النوعية للتلقي . تر: آنفي محمد . مقالة في " العرب والفكر العالمي" . العدد الثالث . 1988 . بيروت . مركز الإنماء القومي.

28 . زيادة، ماري . النص المسرحي والحداثة . مقالة في " الفكر العربي المعاصر" . العددان 44/45 . 1987 . مركز الإنماء القومي . بيروت.

29 . زيادة، ماري . السيمياء والأسطورة . مقالة في " الفكر العربي المعاصر" . العدد 38 . 1986 . مركز الإنماء القومي . بيروت.

30. سوداني، فاضل . مسرح جوزيف شايينا . مقالة في " الحياة المسرحية" الأعداد 30/32/33 . 1988 . دمشق . وزارة الثقافة.

31 . سورينا، تمارا . مقاربة الواقع . الشرطية، والواقعية . مقالة في " الحياة المسرحية" العدد 38 . 1992 .

تر: ضيف الله مراد . وزارة الثقافة . دمشق.

32 . رافزين، اي . رافزينا، أولكا . تجربة سيميائية على المسرح، فرق مسلمة التواصل الإعتيادية كأداة درامية . تر: د. أدمير كورية . مقالة في " الحياة المسرحية" . العدد 39 . 1993 . وزارة الثقافة . دمشق.

33 . ريكور، بول . ما هو النص . مقالة في "العرب والفكر العالمي" تر: د. عبد الله عازار . العدد 12 . 1990 . مركز الإنماء القومي . بيروت.

34 . شعبو، أحمد ديب . مسرح القساوة عند آرتو " لغة الجسد والتعبير الحركي والمكاني" . مقالة في " الفكر العربي المعاصر" . العدد 40 . 1986 . بيروت.

35. صالح، هاشم . المغامرة السيمولوجية . مقالة في " الفكر العربي المعاصر" العدد 44/45 . 1987 . بيروت.

36. القباج، محمد مصطفى. التلقي المسرحي، قراءة استبطانية جمعية. مقالة في "الوحدة". العدد 95/94. 1992. الرباط.

37. قصاب، حسن، حنان. الفضاء في المسرح. مقالة في " الحياة المسرحية". العدد 37. 1991. دمشق.

38. كريستيفا، جوليا. السيميائية علم نقدي. مقالة في " العرب والفكر العالمي". العدد 2. 1988. بيروت. مركز الإنماء القومي. تر: جورج أبي صالح.

39. كافزان، تاوذر. العلامة في المسرح. مقالة في " الحياة المسرحية". العدد 35/34. 1990. دمشق. تر: د. ماري الياس.

40. لودال، جيرار. بيرس أو سوسير. مقالة في " العرب والفكر العالمي". العدد الثالث. 1988. دمشق.

تر: عبد الرحمن بوعلي.

41. مصطفى، مشهور. علم الدلالة المسرحي بين النص والإخراج. مقلة في " الفكر العربي المعاصر". العدد 69. 1991. بيروت.

42. ميخائيلوفا، أ.أ. الديكور عالم المنصة الرمزي. مقالة في " الحياة المسرحية". العدد 10. 1979. دمشق.

تر: توفيق المؤذن.

43. الناصر، العجيمي. مدخل إلى نظرية غريماس السردية. مقالة في " الفكر العربي المعاصر". العدد 79/78. مركز الإنماء القومي. بيروت.

44. نوردابل، لاند. مغامرة الدال (قراءة لرولان بارت) عن الأدب وعن السيميولوجيا. مقالة في " الفكر العربي المعاصر". مركز الإنماء القومي. بيروت. العددان 19/18. تر: أحمد المدني 1984.

45. هال، إدوارد. "البروكسيميا" أو علم المكان. مقالة في " العرب والفكر العالمي". العدد 2. 1988. بيروت. تر: د. بسام بركة.

46. هونزل، جندريك. ديناميكية الإشارة في المسرح. مقالة في"الحياة المسرحية" العدد 29/28. 1987. دمشق

تر: أدمير كورية.

D - المراجع الأجنبية

1- Cherry, Colin – On Human Communication – New York Wiley – 1961

2- Edstrom, Per – Why Not Theatres Made For People ? Arena Theater Institute – 1991 – London

3-Hall, Edward. T – The Silent Language – New York – Doubleday – 1959

4-Kernodle, George. R – From Art To Theater: From And Convention In The Renaissance – Chicago – University Of Chicago Press – 1944

5-Lotman, Yuri . M – Analysis Of The Poetic Text. (Trans) An Arbov – Michigan U.P – 1976

6- Moles, Abraham – Information Theory And Esthetic Perception – (Trans) : Richard Ohmann Urbana University Of Illinis Press – 1966

7-Odmark, Tohn – The Aesthetic Of Reception – London – Methuen – 1980

8-Osmond, Humphry – Function As The Basis Of Psychiatric Ward Design – Mental Hospitals [Archie – Textural] Supplement] – New York – 1970

9- Pilbrow, Richard – Stage Lighting. London Studio Vista – 1970

10-Urmson, James . O – Dramatic Representation Philosophical Quarterly – London – 1972.

11-Watson, O. Michael – Proxemic Behaviour – Across Cultural Study – The Hague – Mouton.

E - الدوريات الأجنبية :

1-K. Fried, Ronald – The Cinematic Theatre – (The Drama Review) – T – (150) 1985 – Newyork.

2-Kirby, Michael – Ontological, Hysterical Theatre – In (The Drama Review) – T (17) – 1973 – New York.

3- Kott, Jan – Ibsen's Deconstruction – (The Drama Review) T (115)- 1986 - New York.

4- Kott, Jan – The Icon And The Absurd – In (The Drama Review T (14) – 1969 – New York.

5- Patrson, Doug – Tow Producions By Copeau – In (The Drama Review) T (101) – 1984 – New York.

6- Schechner, Richard – Script, Drama, Theatre And Performance –In (The Drama Review) T (17) – 1973

7-Tarzian, Chaler – Performance Space – In (The Drama Review (T (105) – 1985 – New York.

* * *

الفهرس

الباب الأول :

الباب الثاني :

الباب الثالث :

* * *